UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

SANDRA FÁTIMA DIAS SALES

LINDOLPHO BARBOSA LIMA E CARLOS CHENIER:

A crítica de arte em Vitória/ES entre as décadas de 1940-1980.

VITÓRIA
2011

SANDRA FÁTIMA DIAS SALES

LINDOLPHO BARBOSA LIMA E CARLOS CHENIER:

A crítica de arte em Vitória/ES entre as décadas de 1940-1980.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.
Orientadora: Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes

VITÓRIA

2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Sales, Sandra Fátima Dias, 1977-
S163l Lindolpho Barbosa Lima e Carlos Chenier : a crítica de arte em Vitória/ES entre as décadas de 1940-1980 / Sandra Fátima Dias Sales. – 2011.
167 f. : il.

Orientadora: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Arte - História - Espírito Santo (Estado). 2. Crítica de arte. 3. Arte - Espírito Santo (Estado). I. Lopes, Almerinda da Silva, 1947-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

SANDRA FÁTIMA DIAS SALES

LINDOLPHO BARBOSA LIMA E CARLOS CHENIER:

A crítica de arte em Vitória/ES entre as décadas de 1940-1980.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Aprovada em 24 de Maio de 2011.

COMISSAO EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

_____

Profa. Dra. Ângela Âncora da Luz
Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Profa. Dra. Ângela Maria Grando Bezerra
Universidade Federal do Espírito Santo

A minha mãe querida, Dona Maria José pela colaboração incondicional.

Aos meus amores Carlos Augusto e João Victor.

AGRADECIMENTOS

À Deus e à Virgem Maria pela fé.

A minha orientadora pela paciência e pela amizade.

Às professoras Dra. Ângela Maria Grando Bezerra e Dra. Ângela Âncora da Luz, pelas observações e caminhos apontados no exame de qualificação.

Aos funcionários *Zé Luis, Kátia* e *Débora* da Biblioteca Pública da Praia do Suá e ao Sr. Canizo da Biblioteca Pública do Paraná que tão prontamente ajudaram-me nas pesquisas.

À minha mãe *Maria José*, por ajudar a cuidar do meu filho nas horas em que eu só podia prestar atenção aos livros e pesquisas.

Às minhas colegas de mestrado *Nívia, Melina* e *Tânia* pelos momentos de descontração e pela troca de ideias.

Meus agradecimentos especiais à Universidade Federal do Espírito Santo, a todos os professores do programa de Pós-Graduação em Arte pela viabilização desta pesquisa.

Cada minuto que passa pode ser tudo que me resta para viver,
mas eu desperdiço o meu tempo como se ele fosse infinito. Penso,
logo sei que existir é apenas circunstância.

(Pedro Cassiano Navarro)

RESUMO

A crítica de arte no Espírito Santo ainda não possui características que a aproxime das reflexões e das bases estéticas de outras capitais brasileiras. Os textos sobre crítica de arte no Espírito Santo são caracterizados por dois estilos: cronista, descritivo e informativo, publicados na imprensa e foram elaborados em dois momentos distintos. Entretanto, semelhantes em alguns aspectos. O primeiro momento é marcado pela atuação de Barbosa Lima, atuante em Vitória nos anos 1940 e 1950, considerado um crítico acadêmico e defasado, contudo os textos que elaborava se faziam na medida daquilo que ocorria na cidade de Vitória. O ambiente artístico era defasado e o gosto pela pintura paisagística imperava. Seus textos revelam aspectos subjetivos e poéticos, e em alguns momentos desviam-se de uma análise crítica. O segundo momento, décadas de 1970 e 1980 é marcado pela atuação de Carlos Chenier, identificado com um modelo textual mais próximo do jornalismo cultural, que também se tornou imperativo na crítica de arte vinculada na imprensa escrita de outras capitais brasileiras, tendo como principais características a rapidez e a falta de aprofundamento crítico. Tanto Barbosa Lima quanto Carlos Chenier tornaram-se cada um na sua época de atuação, respeitados por aqueles que participavam do meio intelectual e artístico capixaba, quer pelos textos por eles publicados nos jornais quer por sua aproximação com o meio, principalmente com os artistas e suas obras. Esses textos estimularam e foram responsáveis por criar um ambiente próprio para os artistas que desejavam fazer parte do cenário artístico. O estudo da produção das crônicas desses críticos permitiu constatar que eles estiveram integrados ao contexto artístico-cultural da cidade de Vitória, o que os torna agentes da história das artes plásticas neste Estado.

ABSTRAT

The critical one of art in the Espírito Santo not yet possesss characteristics approach that it to the reflections and the aesthetic bases of other Brazilian capitals. The texts on critical of art in the Espírito Santo are characterized by two styles: cronista, description and news, published in the press and had been elaborated at two distinct moments. However, fellow creatures in some aspects. The first moment is marked by the performance of Barbosa Lima, operating in Victory in years 1940 and 1950, considered an academic and unbalanced critic, however the texts that elaborated if made in the measure of what it occurred in the city of Victory. The artistic environment was unbalanced and the taste for the paisagística painting reigned. Its texts disclose subjective and poetical aspects, and at some moments they are turned aside from a critical analysis. As the moment, decades of 1970 and 1980 are marked by the performance of Carlos Chenier, identified with a literal model next to the cultural journalism, that also became critical imperative in of art tied in the written press of other Brazilian capitals, having as main characteristics the rapidity and the lack of critical deepening. As much Barbosa Lima how much Carlos Chenier had become each one at its time of performance, respected for that the half intellectual and artistic person from de state of Espírito Santo participated of, wants for the texts for published them in periodicals wants for its approach with the way, mainly with the artists and its workmanships. These texts had stimulated and been responsible for creating a proper environment for the artists whom they desired to be part of the artistic scene. The study of the production of the chronicles of these critics it allowed to evidence that they had been integrated to the artistic-cultural context of the city of Victory, what she becomes them agents of the history of the plastic arts in this State.

LISTA DE FIGURAS

Fig.: 1 Fotografia de Levino Fanzeres (s/d). www.modelab.ufes.br/arteeducacao2001/grupo%201/biografia.....25

Fig.: 2 Antonio Garcia Bento. *Porto de Valença* (1927). Óleo s/ tela, 110 x 116 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ). www.itaucultural.org.br/.....29

Fig.: 3 Paul Gagarin. *Sem Título* (1922). Óleo s/ tela. 38,5x48cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....30

Fig.: 4 João José Rescala. *Ladeira Prof. Baltazar* (1938). Óleo sobre tela, 54x72cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....32

Fig.: 5 Bustamante Sá. *Rua Dionísio Rosendo n.5* (1939). Óleo sobre tela. 68x48cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....33

Fig.: 6 George Wambach. *Sem Título* (1941). Óleo sobre Eucatex. 65x96cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....35

Fig.: 7 Levino Fanzeres. *Sem Título* (s/d). Óleo sobre tela. 114,5 x 193,5cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....37

Fig.: 8 Homero Massena. *Inhoá* (1944). Óleo sobre tela esticado em Eucatex. 63x75cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....37

Fig.: 9 Fotografia do 1º Salão de Artes do Espírito Santo (1938). Acervo Particular. Reprodução: Sandra Sales.....40

Fig.: 10 Catálogo do 1º Salão de Artes do Espírito Santo (1938). Acervo Particular. Reprodução: Sandra Sales.....41

Fig.: 11 Álvaro Conde. *Sem Título* (1941). Óleo sobre tela. 40x60cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....45

Fig.: 12 Adalberto Passos. *Casa Velha* (1940). Óleo s/ Papelão, 21,5x29 cm. Acervo Particular. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....45

Fig.: 13 Aldomário Pinto. *Rua Dionísio Rosendo (n.14)* (s/d). Óleo sobre tela. 50x35cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....46

Fig.: 14 Maurício Salgueiro. *Escultura II* (1963/1964). Técnica mista (estrutura em metal com lâmpadas coloridas). 170x57x57cm – 72 kg. Acervo MAES-ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....60

Fig.: 15 Theodoro de Bonna. *Críticos.* (1938). Óleo sobre tela. 87x67 cm. Acervo Pinacoteca do Estado (SP). www.muvi.advat.com.br/memoria_muvi/bona 71

Fig.: 16 Eugenio Sigaud. *Acidente de Trabalho* (1944). Encáustica sobre tela. 132 x 95 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes – RJ**.** http://www.itaucultural.org.br 87

Fig.: 17 Souza Carneiro. *Descimento da Cruz* (1878). Óleo Sobre tela. 213,4 x 267,5cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes – RJ. Reprodução: Sandra Sales.....91

Fig.: 18 Rodolfo Bernardelli. *Cristo e a Adultera* (1881-1884). Mármore. 202x149x116 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes – RJ. Reprodução: Sandra Sales 91

Fig.: 19 Celina Rodrigues. Vale do Canaan (1947). Óleo sobre tela. 55x75cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz 96

Fig.: 20 Nair Vervloet. *Auto-retrato* (1952). Óleo sobre Tela, 76x60cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz 98

Fig.: 21A Certificado do 8º. Salão Nacional de Artistas Nacionais. Em www.familiavervloet.com.br/genealogia13.asp 98

Fig.: 21B Fotografia de Nair Vervloet e o "Quadro de Senhora Neusa Timponi". Em www.familiavervloet.com.br/genealogia13.asp 98

Fig.: 22 Alcebíades Ghiu. *Sacristia do Convento de Santo Antonio-RJ* (1946). Óleo s/ tela, 60x73cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz 101

Fig.: 23 Adalberto Passos. *Penedo* (s/d). 14 x 21 cm. Óleo s/ madeira. Acervo particular. Reprodução: Sandra Sales 104

Fig.: 24 Adalberto Passos. *Penedo* (1941). 29 x 44 cm. Óleo s/ tela. Acervo particular. Reprodução: Sandra Sales 104

Fig.: 25 Adalberto Passos. *Vila Velha* (1940). Óleo s/ tela, 27 x 37,5 cm. Acervo Particular. Fotografia: Sandra Sales 106

Fig.: 26 Adalberto Passos. *Forte São João* (1940). Óleo s/ Madeira, 24x36 cm. Acervo Particular. Fotografia: Sandra Sales 106

Fig.: 27 Luiz Fraga. *Residência Governamental* (1946). Óleo sobre tela, 80x90cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz 108

Fig.: 28 George Wambach. *Porto de Vitória*. s/d. Aquarela sobre papel, 16x24,5 cm. Acervo Banco Itaú. Em www.itaucultural.com.br. 115

Fig.: 29 George Wambach. *Anchieta*. 1954. Aquarela sobre papel. 16X24,5 cm. Acervo Banco Itaú. Em www.itaucultural.com.br. 115

Fig.: 30 George Wambach. *Convento da Penha*. 1954. Aquarela sobre papel. 16x24,5 cm. Acervo Banco Itaú. Em www.itaucultural.com.br. 116

Fig.: 31 Theodoro de Bonna. *Paraíso Perdido*. 1930. Óleo sobre tela, 125x110 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes (RJ) 118

Fig.: 32 Theodoro de Bonna. *Sem Título.* 1950. Óleo sobre tela, 74,5x89cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....119

Fig.: 33 Theodoro de Bonna. *Dia cinzento: Velho canal de Veneza*. 1935. Óleo sobre tela, 70x80cm. Acervo Particular 120

Fig.: 34 Theodoro de Bonna. *Sem Título.* 1951. Óleo sobre tela, 60x74cm. Acervo Palácio Anchieta-Vitória/ES. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz 120

Fig.: 35 Tadaschi Kaminagai. *Marinha*. S/d. Óleo sobre tela, 61x50cm. Acervo Particular. 121

Fig.: 36 Carlos Chenier. *Desenhos do Dr. Coruja corujando* (1963). Jornal A Gazeta. Reprodução: Sandra Sales 127

Fig.: 37 Jackson Pollock. *Number 8* (1949). Acervo Neuberger Museum of art. www.globalgallery.com 129

Fig.: 38 Georges Mathieu. *Boulogne sur mer (1951).* Acervo Particular. Reprodução: Sandra Sales.....129

Fig.: 39 Carlos Chenier. *S/t.* (Déc. 60). 60x74 cm. Acervo Particular. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz 131

Fig.: 40 Carlos Chenier. *Rivers, A Flor.* (1968). Tinta industrial sobre tela. 92x60 cm. Acervo Particular. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz.....131

Fig.: 41 Carlos Chenier. *Expansão XVI* (1968). Acervo Particular. Fotografia: Sandra Sales e Barbara Queiroz. 132

Fig.: 42 Carlos Chenier. *S/t.* (Déc. 1960). Tinta industrial sobre tela. 64x92cm. Acervo Particular Josete Magalhães Lordello. Reprodução Fotográfica: Sandra Sales e Barbara Queiroz 132

Fig.: 43 Carlos Chenier. *Tropicália.* (Déc. 60). Tinta industrial sobre tela. 60x70cm. Acervo Particular Josete Magalhães Lordello. Reprodução Fotográfica: Sandra Sales e Barbara Queiroz 133

Fig.: 44 Carlos Chenier. *S/t.* (Déc. 60). Tinta industrial sobre tela. 90x63cm. Acervo Particular Josete Magalhães Lordello. Reprodução Fotográfica: Sandra Sales e Barbara Queiroz 133

Fig.: 45 Carlos Chenier. *Entardece a Paisagem – n.8* (1968). Tinta industrial sobre tela. 90x70cm. Acervo Particular Jaqueline Magalhães Brum. Reprodução Fotográfica: Sandra Sales e Barbara Queiroz 134

Fig.: 46 Thais A. . *Terra* (1978). Óleo s/ tela. 60x81cm. Acervo Galeria Homero Massena. Reprodução Fotográfica: Sandra Sales e Barbara Queiroz 139

Fig.: 47 Nortton Dantas. *Subway* (2002). Acrílica s/ tela. 51x64cm. Acervo Galeria Homero Massena (MAES). Reprodução Fotográfica: Sandra Sales e Barbara Queiroz 140

Fig.: 48 Ivanilde Brunow. *Homenagem a Augusto Ruschi – Natureza II* (1986). Óleo s/ tela. 121x151 cm. Acervo Galeria Arte pesquisa (UFES). Reprodução Fotográfica: Sandra Sales. 142

Fig.: 49 Dan Ferreira Mendonça. *S/t* (1980). Pintura acrílica com aerógrafo. 60x42cm. Acervo Galeria Homero Massena (MAES). Reprodução Fotográfica: Sandra Sales e Barbara Queiroz 146

Fig.: 50 Atílio Gomes (Nena). *O Estilingue Gigante.* (1970). Fotografia. www.nena.com/especial/biblia 147

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....16

CAPÍTULO 1 – PANORAMA CULTURAL E ASPECTOS DAS ARTES PLÁSTICAS NO ESPÍRITO SANTO NO SÉCULO XX.....21

1.1 O Instituto de Belas Artes: A primeira iniciativa.....22

1.2 A Perpetuação de um gênero: A pintura de paisagem.....26

1.3 Mestres do Pincel e outros artistas.....35

1.4 Os Salões de Artes Capixabas.....40

1.5 Quinzena de Arte Capixaba.....46

1.6 O Academicismo Artístico Capixaba persiste.....49

1.6.1 A Escola de Belas Artes.....54

1.7 O Modernismo Tardio 62

1.7.1 O Museu de Arte Moderna Capixaba e os Salões de Artes Plásticas.....65

CAPÍTULO 2 – CRÍTICA DE ARTE.....71

2.1 Panorama da Crítica de Arte no Brasil.....76

2.2 A Imprensa Capixaba como veiculo da Crítica de Arte.....81

CAPÍTULO 3 – LINDOLPHO BARBOSA LIMA: da teoria à crítica.....83

3.1 Atuação de Barbosa Lima no Espírito Santo.....88

3.2 Crônicas sobre os artistas locais e visitantes na capital capixaba.....93

3.2.1 Uma preferência: os artistas locais 95

3.2.2 Outro discurso: os artistas visitantes.....111

CAPÍTULO 4 – CARLOS CHENIER: *Poeta, artista e crítico de arte*.....124

4.1 Crítica de arte ou jornalismo cultural?.....134

4.2 Entre a crítica e o mercado 144

4.3 Chenier e o Estilingue.....147

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....151

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS.....154

ANEXO 1: Reportagem do Jornal A Gazeta.....163

ANEXO 2: Poemas de Carlos Chenier.....164

INTRODUÇÃO

O primeiro contato com o material estudado ocorreu no ano de 2000, como bolsista de Iniciação Científica da Universidade Federal do Espírito Santo, sob a orientação da Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes, quando realizamos um levantamento nos jornais locais, de todo o material disponível que pudesse nos direcionar ou sinalizar para os eventos artísticos realizados na capital capixaba entre as décadas de 1910 e 1968, no campo das artes visuais.

A pesquisa foi pautada principalmente nas leituras das "velhas e empoeiradas" coleções de jornais, então, disponíveis na Biblioteca Pública Estadual de Vitória, considerando a falta de outros documentos como catálogos de exposições, ou outro tipo de registro dos eventos aqui realizados no século passado. Além do tempo exigido na leitura, foi necessário suprir dificuldades como exemplares rasgados, outros faltando páginas, além do extravio ou inexistência de alguns periódicos. Por essa razão, constituíram-se nas principais fontes documentais da pesquisa que se iniciava, e que tornava urgente a coleta desses dados, antes que essas coleções se perdessem ou se tornassem indisponíveis, como realmente ocorreria pouco depois.

Os textos selecionados e analisados mostram que nas primeiras décadas do século passado as referências aos artistas praticamente se restringiam aos artistas fotógrafos que aqui expunham seus trabalhos. Informações sobre os artistas, principalmente pintores, que expunham seus trabalhos são escassas, o que leva a supor que aqui não atuaram ou que foram completamente ignorados e seus trabalhos desvalorizados. Somente nos anos 40 é que o número de informações sobre os expositores se multiplica, quando começa a surgir também os textos ou crônicas mais consistentes, escritos por Lindolpho Barbosa Lima, que aqui exercia o cargo de Procurador da República e que também se intitulava crítico de arte, suprindo tal carência entre nós.

A partir destas informações recolhidas nos jornais, a pesquisa continuou em outras fontes: livros, revistas, internet, dados que pudessem ser confrontados com o discurso daquele crítico de arte. Também foram procuradas em coleções públicas e

privadas as obras citadas. A tentativa era entender, mais claramente, como tais textos eram elaborados e como ajudaram ou não os artistas locais. Infelizmente, naquele momento, nossas pesquisas não conseguiram coletar todos os dados esperados e necessários, principalmente sobre a formação e a trajetória de Lindolpho Barbosa Lima. Assim, o capítulo que trata da atuação de Barbosa Lima é tão completo quanto permitiram os dados levantados no Espírito Santo, Rio de Janeiro e Paraná, locais onde ele exerceu sua atividade crítica na imprensa.

Após a morte de Lindolpho Barbosa Lima na segunda metade da década de 1950, instaura-se uma lacuna na crítica de arte na imprensa local, que perdurou até os anos 70. Neste intervalo os jornais locais passam a publicar de modo muito esporádico apenas notas e crônicas jornalísticas sobre as exposições realizadas em Vitória, constituindo-se em informações superficiais sobre a presença de artistas, quase sempre vindos de fora do Estado. A maioria deles se dirigia para pintar ou expor, alguns atraídos pela beleza e generosidade da paisagem local, outros a convite de homens públicos além de um pequeno número de nomes mais conceituados que faziam escala nesta capital, em gozo do prêmio de viagem pelo país, conferido pelo Salão Nacional de Belas Artes.

A lacuna e o quadro deficitário começaram a mudar a partir da década de 1970 com a atuação do poeta, pintor e crítico Carlos Chenier, cujos textos publicados no jornal A Gazeta apresentam características muito diferentes dos textos de Barbosa Lima, mesmo que em alguns casos se detecte entre eles preocupações ou peculiaridades similares.

A escolha do tema da presente Dissertação teve origem, num primeiro instante, na curiosidade em relação à história da arte capixaba, mais especificamente em relação à crítica de arte. A falta de textos sobre o assunto despertou nosso interesse a fim de conhecer mais sobre os personagens que contribuíram cada um a sua maneira, para que alguns eventos ligados às artes ocorressem na cidade de Vitória. A tardia intenção de preservar a documentação capixaba, em especial a que se refere à divulgação dos eventos, levou-nos a realizar este estudo, não só, na intenção de coletar, mas sim na tentativa de efetuar a análise do material textual disponível e

remanescente do tempo em que os críticos citados atuaram na imprensa local, antes que ele se perca definitivamente.

Por se tratar de um estudo que propõe a análise de textos elaborados como crítica de arte, não se pode desvencilhar da pesquisa histórica, pois essa nos ajudará a entender como os eventos artísticos e os gêneros de produção predominante nas mostras realizadas na cidade de Vitória iriam repercutir nos textos publicados. Para tanto, este trabalho se apoia nas ideias e conceitos dos formalistas Giulio Carlo Argan, Lionello Venturi e André Richard, que dão suporte teórico à pesquisa. Em outros momentos do trabalho são usadas as ideias de Lucia Teixeira, do sociólogo Pierre Bourdieu e do filósofo Hegel, que nos auxiliaram a compreender, de alguma maneira, as ideias e os argumentos dos críticos de arte que escreveram sobre os objetos artísticos apresentados nas exposições efetuadas.

Fez-se necessário em alguns momentos apenas um relato desses textos que, somente assumem uma forma poética, em outros, têm intenção informativa, não se constituindo propriamente em análise crítica, por parte do autor. Foi justamente nesse vai e vem dos textos que foram surgindo as análises e as dúvidas sobre os textos elaborados por esses “críticos de artes”, que tentaram ajudar, cada um a sua maneira, alguns pintores a se tornarem artistas na cidade de Vitória.

Esta dissertação está estruturada em cinco capítulos. O primeiro capítulo *Panorama cultural e aspectos das Artes Plásticas no Espírito Santo no século XX* apresenta um histórico que pontua os acontecimentos artísticos e intelectuais realizados na capital capixaba. Esses acontecimentos mesmo que, possam parecer em certos casos “insignificantes”, não podem ser desconsiderados, pois fazem parte da memória histórico cultural capixaba e, demonstram os lampejos e as iniciativas de alguns para tentar alavancar o tímido cenário artístico espírito-santense.

Para fazer tal contextualização, este trabalho utiliza informações de alguns estudos sobre o assunto, ou sobre o período histórico, como os de Almerinda da Silva Lopes, Gabriel Bittencourt, João Gualberto Vasconcellos e Samira Margotto, bem como nos periódicos locais publicados. Para cada período abordado foi feita uma

contextualização daquela realidade situando os pintores que atuaram naquele período e tiveram seus trabalhos avaliados pelos críticos.

É importante salientar que o Panorama das Artes Plásticas no Espírito Santo tomou uma dimensão maior do que aquela que foi vislumbrada inicialmente. Isso se dá à medida que a pesquisa de campo foi se completando com novas informações localizadas em jornais e revistas do período estudado.

No segundo capítulo, intitulado *Crítica de Arte*, mostra-se de forma retrospectiva, como a crítica de arte se fez importante na conexão arte/público, contribuindo para que este último entendesse "melhor" ou despertasse algum interesse para aquilo que acontecia no meio artístico de diferentes realidades culturais. Para o seu desenvolvimento tomou-se como base o pensamento de alguns estudiosos do assunto, como Giulio Carlo Argan, Anne Cauquelin, Eduardo Prado Coelho, Glória Ferreira, Maria Helena Martins, André Richard e Lionello Venturi.

O terceiro capítulo aborda a atuação do crítico de arte Lindolpho Barbosa Lima. Para obter algumas informações sobre Barbosa Lima foi preciso realizar viagem ao Rio de Janeiro, com visita à Associação Brasileira de Belas Artes, ao acervo da Biblioteca Nacional e à Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, bem como a outros locais que nos pudessem fornecer contribuições à pesquisa. Também foi necessário o contato por telefone e por endereço eletrônico com o Sr. Canizo, funcionário da Biblioteca Pública do Paraná, que enviou material, pertencente ao acervo daquela instituição, de autoria do crítico em questão da época em que ele atuou em Curitiba antes de se transferir para Vitória,.

Para a análise do discurso de Barbosa Lima utilizou-se além dos textos publicados nos jornais locais, também algumas informações contidas na dissertação de Mestrado de Luiz Salturi da Universidade Federal do Paraná, referentes às publicações do crítico naquele Estado. Tal dissertação, embora não trate de crítica de arte nem sobre o trabalho de Barbosa Lima, ajudou a esclarecer alguns pontos sobre a biografia e sobre os textos escritos pelo crítico enquanto atuou em Curitiba. Salturi apenas cita Barbosa Lima como autor de textos sobre o artista Lange de Morretes.

Na segunda parte desse capítulo realizou-se uma leitura analítica de alguns textos de Barbosa Lima com a intenção de entender melhor as características e as particularidades estéticas e conceituais que eles revelam. Assim, utilizou-se em alguns momentos teorias e considerações de teóricos como G. W. Hegel e Charles Harrison que respaldam a compreensão e a análise, ou melhor, a “leitura” de alguns textos do crítico Barbosa Lima.

No quarto capítulo discorre-se sobre a trajetória e o discurso de Carlos Chenier como crítico nos anos 70 e 80. Na primeira parte do capítulo faz-se uma breve apresentação do crítico que também foi poeta e atuou por um curto período como pintor até sua função de jornalista cultural no jornal A Gazeta, quando escreveu textos sobre as exposições aqui realizadas. Na segunda parte deste capítulo faz-se uma análise desses textos que possuem como função principal a informação em detrimento da análise estética das obras apresentadas nos eventos. Para isso, utilizou-se o modelo analítico adotado por Lúcia Teixeira, no livro “As cores do discurso”, que indicou ser o mais adequado e apresentar similaridade com as características dos textos elaborados por Chenier.

A proposta inicial era uma análise comparativa entre os textos estudados e as obras citadas nos mesmos pelos críticos. Entretanto, a tarefa se revelou impossível, visto que a grande maioria dessas obras não pôde ser localizada. Uma das hipóteses é que os respectivos títulos das mesmas podem ter sido alterados posteriormente, ou porque alguns dos expositores não parecem ter dado prosseguimento às carreiras artísticas.

Uma pesquisa desta natureza, não poderia ter a ambição ou o propósito de resgatar todos os textos produzidos num período tão longo, visto que muitos deles se perderam no tempo ou por falta de conservação. Em todos esses anos, até onde se sabe, pouquíssimos foram os estudos centrados na produção e nos eventos artísticos realizados nessa capital capixaba.

CAPÍTULO 1

PANORAMA CULTURAL E ASPECTOS DAS ARTES PLÁSTICAS NO ESPÍRITO SANTO NO SÉCULO XX.

A historiografia capixaba apresenta um quadro bastante limitado, considerando que existem poucos estudos que analisam os aspectos mais significativos da arte na capital espírito-santense. Há dificuldades no que se refere à construção de um panorama artístico local, por isso se tornou imprescindível estender este estudo para um período anterior ao pré-estabelecido – 1940 a 1980 – para a pesquisa. Para melhor compreensão desse desenvolvimento artístico, se faz necessário ter como marco inicial o Governo de Jerônimo Monteiro (1908-1912) por ser ele pioneiro na criação de um projeto artístico-cultural no Espírito Santo, como observa Almerinda da Silva Lopes:

> A intenção do nosso governante era dotar a capital do Espírito Santo, do mesmo espírito de transformação e renovação a que havia sido submetida a cidade do Rio de Janeiro, pouco tempo antes. (...). Os projetos elaborados pelo governo de Jerônimo Monteiro, não ficariam, todavia, restritos à remodelação arquitetônica e urbanística da cidade, uma vez que abarcariam também realizações no campo cultural (...) e artístico.[1]

Nas primeiras décadas do século XX, no Estado, não havia galerias, museus ou outros locais apropriados para a realização de eventos artísticos. As exposições dos artistas capixabas ou de visitantes aconteciam em residências particulares, repartições públicas, clubes sociais, escolas, bancos e vitrines de casas comerciais.

A situação econômica e o consequente atraso cultural da capital capixaba não propiciaram, até a década de 1950, um desenvolvimento artístico capaz de acompanhar os centros hegemônicos - Rio de Janeiro e São Paulo – fazendo com que entrássemos na segunda metade do século XX com um cenário artístico bastante incipiente. Entretanto, algumas iniciativas devem ser apresentadas para

---

[1] LOPES, Almerinda da Silva. Artes Visuais e Plásticas no Espírito Santo. In: BITTENCOURT, Gabriel (Org). **Espírito Santo**: um painel da nossa história. SECES. Governo do Estado do Espírito Santo. Vitória: 2002, p. 49.

que se tenha com maior clareza que, mesmo nesse ambiente, alguns personagens tentaram mudar tal situação na pequena capital capixaba como a criação do Instituto de Belas Artes, os salões de Arte Capixaba, a Quinzena de Arte Capixaba, a Escola de Belas Artes e o Museu de Arte Moderna.

1.1 O Instituto de Belas Artes: A primeira iniciativa.

No governo de Jerônimo Monteiro (1908-1912), foram geradas as primeiras mudanças nos aspectos culturais e de melhorias das condições sociais na cidade de Vitória. Essa administração realizou várias reformas em Vitória, com o objetivo de mudar as feições da velha cidade, efetuou melhorias nas condições de saneamento e higiene. Nesse período, também foram feitos investimentos no campo educacional e artístico, no qual se destaca a criação do Arquivo Público do Estado (1908), a reabertura em 1909 da Biblioteca do Estado[2] e a fundação, em 11 de dezembro de 1909, do Instituto de Belas Artes.

A criação de um Instituto destinado a ministrar o ensino de Belas Artes no Estado deu-se por iniciativa do prof. Carlos Reis,[3] ideia que foi logo acatada por Jerônimo Monteiro:

> Para a reforma no ensino publico, fui buscar no adiantado Estado de São Paulo o emérito educador Sr. Dr. Carlos Alberto Gomes Cardim (...).
> Tendo recebido do Sr. Professor Carlos Reis proposta para fundação no Estado de um estabelecimento destinado a ministrar o ensino das Bellas*(sic)* Artes. (...) Pelo congresso legislativo me foi dado autorização constante da Lei n º. 616, de 11 de dezembro de 1909.
> Por Ella *(sic)* me foi dada a faculdade de auxiliar o estabelecimento com a quantia de 6.000$000, por ano, paga em prestações mensais, mediante condições que seriam estipuladas em contrato.[4]

---

[2] A Biblioteca Estadual foi criada em 1855, pelo então, presidente da província o Dr. Sebastião Machado Nunes, mas ficou durante alguns anos desativada. (Cf. Almerinda da Silva Lopes. **Arte no Espírito Santo do século XlX à primeira República**, 1997, p. 18).

[3] Carlos Reis era jornalista, professor, caricaturista, desenhista e pintor. Até 1910 parece ter vivido no Rio de Janeiro e no início de 1910 mudou-se para Vitória para instalar e dirigir o Instituto de Belas Artes. Em 1911 assumiu, também, a cadeira de Desenho da Escola Normal, nomeado pelo Decreto nº. 872, de maio do mesmo ano. (Cf. LOPES, Id. Ib., 1997, p. 156).

[4] Relatório apresentado pelo Dr. Jerônymo de Souza Monteiro ao Congresso Legislativo em 23 de maio de 1912. Capítulo IV – Ensino Público, p.62.

Em 03 de março de 1910, foi publicado edital de matrícula no jornal *Diário da Manhã*, para os cursos de desenho e pintura. Mas a regulamentação da instituição aconteceu somente em 14 de março do mesmo ano, pelo Decreto n°. 595, conforme informa o governador. A inauguração do Instituto de Belas Artes do Espírito Santo foi realizada no dia 19 de Março de 1910, data em que a instituição entra em funcionamento sob a direção do Sr. Carlos Reis.

O edital de abertura do Instituto de Belas Artes do Espírito Santo, publicado no jornal *O Commércio do Espírito Santo* de 28 de fevereiro de 1910, informou que o estabelecimento ministraria aulas aos alunos de ambos os sexos e que o ensino seria gratuito, bem como a distribuição do material necessário para o ensino do desenho. Também salientou que o curso teria duração de três anos, sendo suas disciplinas divididas da seguinte forma: 1° ano: desenho geométrico, desenho figurado (estudo elementar), desenho linear e geometria descritiva; 2° ano: desenho figurado, perspectiva, sombra e desenho do natural; 3° ano: desenho do natural, exercícios de pintura a aquarela, óleo e pastel.[5]

A forte carga de disciplinas técnicas não contribuiu para o desenvolvimento dos alunos no aprendizado da pintura, tornou-se praticamente um curso técnico em desenho, em que há ausência de disciplinas teóricas. Esse modelo também não favoreceu as discussões sobre os acontecimentos artísticos naquele momento da história.

A primeira exposição realizada no salão do recém-inaugurado Instituto de Belas Artes do Espírito Santo foi uma mostra com 51 caricaturas de personalidades da sociedade capixaba. Os desenhos foram de autoria do professor Carlos Reis, conforme informou ao jornal *O Commércio do Espírito Santo* em 18 de maio de 1910, agradecendo convite que lhe fora enviado pelo expositor.

> Ficamos muito agradecidos à gentileza do nosso collega *(sic)* Sr. Carlos reis pelo convite que nos dirigiu para visitarmos a exposição de caricaturas de 51 personnagens *(sic)* de nossa sociedade. A

[5] BRASIL. Decreto-lei n° 595, de 14 de março de 1910. Estabelece o regulamento do Instituto de Belas Artes do Estado do Espírito Santo. **Livro de Decretos do Espírito Santo em 1910, Governo Jeronymo**(sic) **de Souza Monteiro**. Vitória.

> exposição será realizada hoje às 7 horas da noite, no salão do Instituto de Belas Artes do Espírito Santo.[6]

Por serem escassas as exposições nesse período, em Vitória, a imprensa local divulgava e, de certa forma colaborava com esses eventos nos quais quase todas as obras eram adquiridas pelos seus respectivos retratados:

> Esteve grandemente concorrida a exposição de caricaturas – silhuetas que o professor Carlos Reis [...] fez no Salão da Escola de Belas Artes [...] entre os visitantes muitas famílias de nossa alta sociedade. Todas as silhuetas foram adquiridas à exceção de seis, cujos donos não compareceram à exposição.[7]

A primeira exposição dos alunos, que frequentavam as aulas do Instituto de Belas Artes do Espírito Santo, foi realizada nos meses de novembro e dezembro do mesmo ano, conforme informam os anúncios publicados nos principais jornais da capital capixaba.

O Instituto teve como principal objetivo ensinar arte e ampliar as perspectivas culturais dos capixabas. Naquele momento, o Instituto de Belas Artes recebeu um número crescente de alunos e também de exposições em seu salão devido ao empenho do Professor Carlos Reis. Entretanto, em 1913, o governador Marcondes Alves de Souza alegando que economizaria para o Estado uma despesa de 7:800$000 réis anuais, anexa, pelo Decreto nº 1515, de 12 de junho de 1913, o Instituto de Belas Artes à Escola Normal. De acordo com o Decreto continuava valendo a grade curricular e a duração do curso, mas excluía-se a gratuidade do material indispensável ao desenho.[8] Descontente com a atitude daquele Governador, Carlos Reis deixou o cargo e voltou para o Rio de Janeiro. Dessa maneira, em razão de sua curta duração, o Instituto pouco contribuiu para modificar o tímido panorama artístico local.

A estagnação existente no cenário das artes plásticas em Vitória, uma vez que não havia nenhum apoio, seja da população, seja do governo, além do desinteresse e da falta de mercado para a arte, poucos artistas capixabas deslocaram-se para a

---

[6] Convite. **O Commércio do Espírito Santo**, Vitória, p. 01, 18 Mai 1910.
[7] Exposição. **Diário da Manhã**, Vitória, p. 01, 23 Dez 1912.
[8] BRASIL. Decreto-lei nº 1515, de 12 de junho de 1913. Anexa o Instituto de Belas Artes à escola Normal do Estado. **Livro de Decretos do Espírito Santo de 1912-13, Governo Marcondes Alves de Souza**. Vitória.

Capital Federal para estudar na Escola Nacional de Belas Artes ou para frequentarem os cursos livres que lá existiam. Entre esses cursos, pode-se destacar a *Colméia dos Pintores do Brasil,* ou simplesmente *Colméia dos Artistas*, fundada em 1916 pelo cachoeirense ***Levino*** de Araujo Vasconcelos ***Fanzeres*** (1884-1956),[9] que foi dirigida por ele durante 40 anos, ministrando aulas gratuitas na Quinta da Boa Vista, ao ar livre. Mesmo após a morte de Fanzeres, em 1956, a Colméia continuaria em atividade.

> A sede da Colméia era, oficialmente, a casa e atelier do artista, em São Januário. Reconhecido como de utilidade pública, recebeu do Prefeito do Rio, o direito de ocupar um amplo galpão da Escola Prado Júnior, na Quinta da Boa Vista. Espalhou várias células no Rio e em outras cidades e se manteve viva até o final do século XX.[10]

Figura 1: Fotografia de Levino Fanzeres (1884-1956)

[9] Levino Fanzeres, aos sete anos de idade muda-se com os pais para o Rio de Janeiro, passando a freqüentar o Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro. Em 1903 ingressa no curso livre de pintura da Escola Nacional de Belas Artes. Em 1910 ingressa na Escola Nacional de Belas Artes e em 1912 recebe, no Salão Nacional de Belas Artes, uma bolsa de estudos para aperfeiçoar-se em Paris (Cf. O maior paisagista capixaba. **A Gazeta**, Vitória, 08 nov. 1981).

[10] MORAES, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro – 1918/1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p 120-121.

Com o reconhecimento artístico de Levino Fanzeres, entre as décadas de 1910 e 1920, a prática de pintar ao ar livre, que ainda se constituía em exceção entre nossos artistas, era enaltecida e tida como pioneira pelos críticos da época, embora não o fosse, pois fora introduzida no Rio de Janeiro ainda no século XIX por George Grimm.[11] Desta maneira, Fanzeres se tornou uma espécie de modelo para a produção local, um ícone para os jovens artistas capixabas, contribuindo para que o gosto pela paisagem perdurasse aqui até os anos 60, do século XX.

1.2 Perpetuação de um gênero: *A Pintura de paisagem.*

A pintura de paisagem foi um gênero artístico muito exercido pelos pintores brasileiros ligados à Escola Nacional de Belas Artes, no período da passagem do século XIX para o século XX. No Espírito Santo esse gênero de pintura começou a ganhar impulso a partir da década de 1930, o que parecia paradoxal, visto que entre os modernistas passou-se a exaltar o "homem social brasileiro"[12], em detrimento da captação das paisagens naturais. Dessa forma, o auge da pintura de paisagem no Espírito Santo ocorreu justamente a partir do declínio desse gênero nos centros hegemônicos.

Outro motivo que permite entender a chegada tardia e a expansão desse gênero paisagístico no Espírito Santo foi a admiração que a elite capixaba, sentia por Levino Fanzeres. Artista reconhecido por parte da sociedade espírito-santense, embora radicado no Rio de Janeiro era considerado referência entre os pintores capixabas. Isso *"se deve, em parte, ao fato de esse artista ser o único capixaba a ter uma atuação mais efetiva no principal centro artístico acadêmico da época"* [13]. Com esse reconhecimento, Levino quando realizava exposições no Estado, algumas de suas obras eram adquiridas por particulares e pelos órgãos públicos. Do final da década de 30 em diante, Homero Massena e Álvaro Conde ajudariam, cada um a seu modo, a fortalecer esse processo.

---

[11] LOPES, Almerinda da Silva. **Arte no Espírito Santo do século XlX à primeira República**. Ed. do Autor, 1997. p.176.
[12] MARGOTTO, Samira. **Cousas Nossas:** pintura de paisagem no Espírito Santo – 1930/1960. Vitória: Edufes, 2004, p. 90.
[13] Ibid., p. 164.

Além das exposições, quando estavam na cidade de Vitória, esses artistas – Fanzeres e Massena - ministravam cursos de pintura de curta duração fazendo com que nesse período houvesse um aumento significativo no número de pintores, que seguiam suas instruções, e que se dedicavam à pintura de paisagem.

Outro fator não menos importante para a perpetuação do gosto dos artistas capixabas, pela pintura de paisagem com caráter acadêmico, foi a definição, amplamente utilizada por intelectuais e artistas durante as décadas de 1920 e 1950. Vitória era a visão perfeita de um cenário de belezas naturais, um paraíso para esse gênero artístico. Mas nem sempre foi assim, durante décadas a cidade de Vitória foi descrita por visitantes e viajantes como "velha e pessimamente construída"[14], visão que só começaria a mudar na virada da década de 20 para a década de 30, quando começa o embelezamento e a remodelação urbana da capital. A partir de então, os discursos começariam a mudar, como se percebe nesse relato feito por Gustavo Barroso[15] em 1929:

> [...] a primeira vez que vi Vitória, tive horror. Isso, porém, há vinte anos [...] chovia e tudo era lama. O Palácio do Governo era um velho convento com uma igreja ao lado. Tal foi minha impressão que, embora passando várias vezes, só depois de doze anos me animei a desembarcar de novo. Agora, pela terceira já posso dizer que Vitória me agradou. Nota-se que é outra.[16]

Ao longo dos anos 30, matérias na imprensa local exaltando a paisagem espírito-santense começaram a ajudar na formação da imagem da cidade de Vitória como um cenário de belezas naturais, que "parece que foi pintado antes de existir"[17]. Nesse mesmo período, jovens artistas e intelectuais da elite capixaba, que iam buscar formação artística fora do Estado, elogiavam e enalteciam as paisagens das terras espírito-santenses, fazendo com que estes discursos, ao longo das décadas

---

[14] Termo usado no discurso de posse do então presidente do Estado, Moniz Freire, proferido em 1892, citado por: MARGOTTO, Samira. **Cousas Nossas:** pintura de paisagem no Espírito Santo – 1930/1960. Vitória: Edufes, 2004, p. 33.

[15] Gustavo Dodt Barroso advogado, professor, político, folclorista, cronista, ensaista e romancista, nasceu em Fortaleza – CE, em 1888 e faleceu em 1959 no Rio de Janeiro. Eleito para a academia de letras em 8 de março de 1923 para a cadeira n. 19, na sucessão de D. Silvério Gomes Pimenta. (Cf. www.academia.org.br acesso em 16/09/2009). BARROSO, G. In: Samira Margotto na nota 58 do capitulo "De velha e pessimamente construída' a 'Cidade Presépio'", a pagina 56 do livro **Cousas Nossas: pintura de paisagem no Espírito Santo – 1930/1960** identifica o autor desse discurso: "Um dos cardeais do integralismo, de passagem por Vitória", Cf. Jornal Diário da manhã, Vitória, 21 Abril 1929.

[16] Idem.

[17] NETTO, Mesquita. O pintor e a Terra, **A Gazeta**, Vitória, p. 4, 19 Dez 1952.

seguintes, atraíssem para a cidade de Vitória artistas visitantes e viajantes para executar pinturas e consequentemente exposições. A grande maioria desses artistas tinha formação acadêmica semelhante à de Levino Fanzeres. Eram quase sempre formados pela Escola Nacional de Belas Artes, o que também contribuía para reforçar uma mentalidade que privilegiava a captação dos aspectos paisagísticos.

Os paisagistas eram atraídos pelas belezas da baía de Vitória e por seus arredores, além é claro de serem bem aceitos e compreendidos pela burguesia local, tornando-se clientes para a compra das obras. A maioria desses artistas começava a perder espaço para os modernistas, mesmo assim, a reputação e a formação acadêmica desses artistas, fizeram com que a imprensa local lhes disponibilizasse uma atenção muito maior em seus periódicos.

Nos anos 40 e 50 esse discurso atinge seu ponto máximo, fazendo com que a imagem do Espírito Santo estivesse quase sempre associada às peculiaridades de sua paisagem, ou seja, "*uma síntese perfeita de tudo que existe e floresce na vastidão continental do país*"[18] .

Assim, na década de 1920, Vitória recebeu a visita de alguns artistas dedicados aos temas paisagísticos. O primeiro foi Virgílio Maurício (1892-1937) pintor e crítico de arte, após uma excursão pela Europa, voltou ao Brasil para realizar uma viagem ao Norte do país, realizando, conferências nas capitais e expondo seus trabalhos. Chegando a Vitória, realizou uma conferência sobre o tema "*Da Victória e a natureza na paisagem do Espírito Santo*"[19]. Em 1924, destaca-se a vinda ao Estado de dois artistas. O primeiro Augusto Hantz realizou uma exposição individual na sala de espera do Teatro Melpômene, em Vitória, expondo sessenta quadros. A imprensa local informou que os quadros da mostra versavam sobre aspectos da natureza pernambucana e paulista, e que durante a mostra o governo do Estado adquiriu a tela "Agonia da Tarde"[20].

---

[18] VALLE, Eurípedes Queiroz do. **O Espírito Santo e os espírito-santenses**. 3 Ed. Rio de Janeiro: Apex, 1971, p. 85.
[19] Virgílio Maurício. **Diário da Manhã**, Vitória, p. 2, 28 abr. 1920; p. 1, 01, 02 e 05 Maio 1920.
[20] Exposição de Quadros. **Diário da Manhã**, Vitória, p. 4. 07, 11 e 18 set. 1924. Durante a pesquisa essa obra não foi localizada no acervo do Palácio Anchieta – sede do Governo do Estado do ES.

O outro artista é Antônio Garcia Bento (1897-1929), aluno de Levino Fanzeres na Colméia dos Artistas do Brasil. Em 1924 veio ao Espírito Santo para pintar e expor seus quadros. Seu tema preferido eram as marinhas de influência impressionista, nas quais retratava cais, navios, pescadores, praias, sempre plenas de luz e de um colorido vibrante, expresso por pinceladas matéricas e muitas vezes acentuadas pelo uso de espátulas. Em 1925 recebe o prêmio de viagem à Europa no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1928 [21].

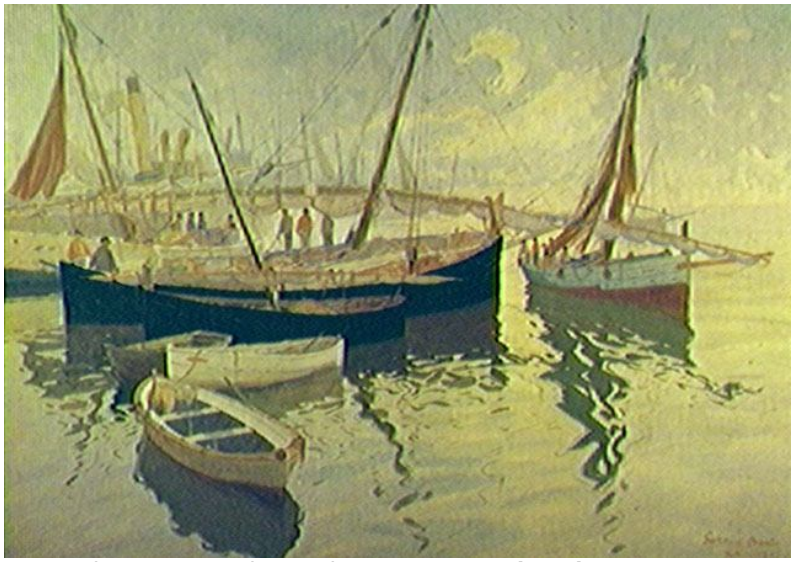


Figura 2: Antonio Garcia Bento. **Porto de Valença.** 1927.

Em 1925 a cidade de Vitória hospedou o pintor russo autodidata Paulo Gagarin (1885-1980)[22]. O artista realizou uma mostra individual no salão nobre da Escola Normal, em Vitória, com mais de 30 quadros. Entre suas obras expostas havia paisagens do Espírito Santo e de outros Estados brasileiros, conforme nota publicada no Jornal Diário da Manhã[23]. Nessa mostra, o governo capixaba adquiriu

[21] Participou por algum tempo do grupo que pintava ao ar livre, aos domingos, na Quinta da Boa Vista (RJ), sob a orientação de Levino Fanzeres. Mas logo passou a trabalhar no gênero a que mais se ligou desde então: as marinhas. Recebeu menção honrosa em 1918; Medalha de bronze em 1919; medalha de prata em 1922 e o prêmio de viagem ao estrangeiro em1925 todos do SNBA. De volta ao Brasil expõe no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1928. (PONTUAL, Roberto. **Dicionário de Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969).

[22] Estudou na Universidade de São Petersburgo. Vindo para o Brasil – pais que se tornaria cidadão naturalizado em 1921- fixou-se no Rio de Janeiro. Realizou sua primeira exposição no Salão Paulista de Belas Artes conquistando medalha de prata em 1940 e em 1941. Recebeu medalha de ouro no SNBA do qual participou inclusive em 1964. Prêmio Prefeitura de São Paulo em 1944. Dedicou-se principalmente à pintura de paisagens e marinhas, mas também à de retratos. (PONTUAL, Roberto. **Dicionário de artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969).

[23] **Diário da Manhã**, Vitória, , p. 1,. 11,23, 24 e 31 Jan de 1925; p. 1. 12,13 e 14 Mar de 1925

duas obras “Hora Mística” e “Solitude”.[24] Gagarin permaneceu em Vitória cerca de três meses trabalhando. Suas obras demonstram sinceridade e fidelidade à natureza nas cenas retratadas. Segundo uma série de entrevistas reunidas por Angione Costa em “A Inquietação das Abelhas” de 1927, Paulo Gagarin teria dito: “acredite, nunca estudei pintura. Não tive mestre. O meu mestre foi a natureza opulenta do Brasil”[25].

Figura 3: Paul Gagarim. **S/t**, 1922.

A década de 1930 foi marcada politicamente pelo impacto da revolução que culminaria o “Estado Novo”, e no contexto cultural essa revolução também se tornaria um marco fundamental para as transformações na história brasileira. Segundo Ângela Âncora da Luz, “no espaço dos salões, o governo revolucionário preocupava-se em acentuar o nível nacional, o que sugere a exaltação nacionalista que o próprio momento estimulava”[26]. Durante esse período foi criado o prêmio de *Viagem pelo Brasil*, como uma forma de mostrar aos artistas brasileiros que tão importante quanto ir à Europa era conhecer o seu país[27].

---

[24] Só foi encontrado no acervo do Estado o quadro “Solítude” (óleo s/ eucatex – 36 x 46 cm), onde Gagarin retrata uma marinha com barco em primeiro plano e montanhas ao fundo. Não souberam nos informar sobre o quadro “Hora Mística”.

[25] COSTA, 1927, apud PONTUAL, Roberto. **Dicionário de Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969, p. 231.

[26] LUZ, Ângela Ancora da. **Uma Breve História dos Salões de Arte:** Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p.108.

[27] O prêmio de Viagem pelo País foi criado em dezembro de 1930, por disposição legal baixada pelo Ministro Washington Pires, primeiro titular da pasta de educação e saúde, surgida após a Revolução (Cf. LUZ, 2005, p.162). O prêmio do SNBA-RJ intitulado *“Viagem pelo Brasil”* trouxe à capital capixaba alguns dos artistas premiados nessa categoria, além é claro da visita de alguns que, após uma temporada de dois anos na Europa, por conta da premiação de *“Viagem ao Estrangeiro”*, passam a visitar algumas capitais expondo suas obras.

No Espírito Santo, esse panorama político foi marcado pelo governo do Interventor Capitão Punaro Bley, que não era capixaba, mas tinha participado da luta revolucionária do Estado (1930). Sua primeira intervenção foi no período de 1930-1935, e sem experiência administrativa teve que conduzir uma difícil situação econômica, financeira e política. Apesar dos problemas na sua primeira administração, com o golpe de Estado e a instauração do Estado Novo, Bley foi novamente convidado para ser interventor no Estado, governando até 1943.

Nessa década muitos outros artistas continuaram a visitar e expor em Vitória, entre eles Domingos de Toledo Piza (1887–1947), que em 1935, executou inúmeras paisagens do porto de Vitória.[28]

Em 1938 foi inaugurada no salão da Bolsa de Café de Vitória, a exposição do mineiro Homero Massena (1885-1974). Na mostra foram apresentadas à sociedade capixaba, cerca de 40 obras, todas de paisagens capixabas. Massena estudou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, como aluno de João Batista da Costa. Ao retornar ao Brasil, após um período de 11 anos na Europa, Massena enveredou pela carreira jornalística, por não conseguir viver exclusivamente de arte. Embora pintasse figura humana, foi na paisagem que descobriu a verdadeira vocação. Sete anos depois, em 1945, com 36 obras, ele realizou sua terceira exposição no Estado. [29]

Em 1938 foi apresentada à sociedade vitoriense a exposição do artista carioca João José Rescala (1910-1986), realizada na sede da Associação Espírito-santense de Imprensa. O pintor Rescala recebeu em 1937, no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, o prêmio de *Viagem pelo Brasil*, e justamente por isso visitou a

---

Esses prêmios se faziam importantes, pois a maioria dos artistas premiados não possuía recursos para fazer viagens e, conseqüentemente, manter contato com outros artistas e outras paisagens. Sendo assim, com a ampliação das exposições dos artistas formados pela Escola Nacional de Belas Artes, há um afluxo de jovens de outras partes do Brasil ao Rio de Janeiro, atraídos pela oportunidade de aperfeiçoamento na Europa e de viagens pelo Brasil. Dessa maneira, a partir da década de 1930, a capital capixaba entraria nos roteiros de viagem dos artistas premiados com viagem pelo país.

[28] SALES, Sandra Fátima Dias. **A Pintura de Paisagem e a obra Adalberto Passos**. Monografia de conclusão de curso em Artes Plásticas apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, 2002, p. 29.

[29] Em 1912, antes da viagem a Europa, realiza sua primeira exposição em Vitória. Durante a mostra dá aulas de desenho. Em 1951, Massena decide viver definitivamente no Espírito Santo, instalando-se em Vila Velha. Nesse mesmo ano assume a direção da recém criada Escola de Belas Artes de Vitória. (Cf. HOMERO Massena Museu Atelier, **Revista Cuca - Cultura Capixaba**. Vitória, n. 5, jul/dez. 1986)

capital do Espírito Santo. Ele realizou exposição dos seus quadros, inclusive de paisagens e vistas elaboradas no Estado, entre elas a tela intitulada "Ladeira Professor Baltazar" que foi adquirida pelo governo do Estado durante a exposição[30]. Em nota publicada na Revista Vida Capixaba de 1938 lê-se: "as obras são de grande valor e de indiscutível mérito, impressionam pela exatidão e beleza da concepção e forma, despertando o entusiasmo de quantos visitarem a exposição Rescala".[31]

Figura 4: João José Rescala. **Ladeira Prof. Baltazar - Vitória**, 1938.

O artista Bustamante Sá (1907- 1988)[32] veio à capital capixaba em 1939, após receber o prêmio de *Viagem pelo Brasil*, referente ao ano de 1938. Durante a viagem pintou várias telas em diversos estados brasileiros. No Espírito Santo realizou pinturas de vistas e paisagens capixabas totalizando 17 obras. Segundo relato do jornalista João Bohêmio o artista criava "pinturas cheias de vida e de colorido".[33] Durante o período em que permaneceu na capital capixaba Bustamante Sá, buscou nos arredores da cidade motivos para as suas pinturas, para tal

[30] **Revista Vida Capixaba**, Vitória, n º 457, 15 Jun 1938.
[31] Ibidem.
[32] Rubem Forte Bustamante Sá foi um colorista excepcional e tinha um jeito próprio de organizar os esquemas de composição para suas paisagens e figuras. (Cf. ZANINI, Walter. **História da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. v.2, p. 579).
[33] BOHEMIO, João. "Minha Nota". **A Gazeta**, Vitória, 23 Jun 1939.

empreendimento contou com a companhia de alguns artistas locais, entre eles Oséas Leão e Adalberto Passos[34].

Figura 5: Bustamante Sá. **Rua Dionizio Rosendo n.5 - Vitória**, 1939.

A exposição realizada na Associação Espírito-santense de Imprensa (AEI) foi inaugurada em 25 de junho de 1939[35]. Bustamante apresentou 16 telas, e entre estas "duas paisagens amazonenses"[36], executadas em passagem do artista por aquele Estado. Nessa exposição, os visitantes foram surpreendidos pelas "paisagens ensolaradas e pelos agradáveis crepúsculos"[37] executados pelo pintor. Não se pôde precisar o dia em que Bustamante Sá chega ao Estado, apenas que sua exposição teve duração de oito dias (24/06 a 01/07/1939). Após o término da mostra, alguns amigos e admiradores de Bustamante, resolvem promover no Bar Hamburgo no centro da capital capixaba uma homenagem ao artista. Durante o

[34] Tudo indica que Adalberto Passos tenha pintado na companhia de Bustamante Sá, pois encontramos entre as obras de Adalberto Passos algumas que sugerem os mesmos lugares onde Bustamante pintou. Entre os documentos de Adalberto, há referências sobre Bustamante Sá, com um número de telefone que certamente pertencia ao artista.

[35] Nessa ocasião o governo do Estado adquiriu a obra "Trecho da antiga rua do sacramento" de 1939 (óleo s/ tela – 50 x 70 cm), que atualmente se encontra no acervo do Palácio Anchieta.

[36] **Revista Chanaan**. Vitória, 23 Julho 1939, n. 34.

[37] BOHEMIO, João. Minha Nota. **A Gazeta**, Vitória, 23 Junho 1939.

encontro foram servidos “Chopps e sanduíches”[38], e o crítico de arte Lindolpho Barbosa Lima ressaltou, em nome dos presentes, os méritos e o valor da arte do homenageado. Em seguida em companhia de sua esposa, Bustamante Sá viajou para a Bahia.

Em 1939, George Wambach (1901-1965), pintor belga foi citado na Revista Chanaan[39]. O editor do periódico falou do encantamento desse artista pelas paisagens brasileiras, inclusive das paisagens capixabas. Wambach, nesse primeiro momento, não realizou exposições na capital capixaba, apenas esteve de passagem. Somente em 1941 a convite do então prefeito de Vitória – Américo Monjardim - o pintor belga realizou na capital espírito-santense uma mostra de arte composta de paisagens brasileiras e capixabas. ”O artista durante o período que permaneceu no Estado registrou em telas e aquarelas, diversos cenários locais, atendendo aos desejos dos governos Estadual e Municipal” [40]. Durante o período que permaneceu no Estado teve contato com obras de alguns artistas locais e a imprensa capixaba disponibilizou espaço e prestígio àquele artista:

> Acha-se entre nós o ilustre pintor belga, Georges Wambach. Homem de espírito e artista culto. Wambach é gentil homem da arte, um esteta de fina sensibilidade. É-nos grato constatar sua presença entre nós, pois, é sempre agradável para um povo guardar a recordação de homens ilustres, principalmente se esta ilustração se reveste do decoro de um titulo emanado da grande escola humana das belas artes. [41]

Durante o tempo que permaneceu na capital capixaba, no ano de 1941, Wambach foi homenageado pela Sociedade Capixaba de Belas Artes com o *“Concurso de Admiradores do Pintor Wambach”*. Durante a homenagem foi oferecido um jantar “boêmio”, do qual participaram artistas e intelectuais da sociedade espírito-santense como o jornalista Raul de Guinazú, o crítico de arte Lindolpho Barbosa Lima, o artista Edson Motta, os capixabas Álvaro Conde, Adalberto Passos, Oséas Leão, João Batista Pinto, Aldomário Pinto e o cearense J. Carvalho.

---

[38] Bustamante Sá vai ser homenageado. **A Gazeta**, Vitória, p. 1, 05, 06 e 23 Jul 1939.
[39] **Revista Chanaan**, Vitória, 23 Julho 1939, n. 34.
[40] FRECHIANI, Jamile Bravin. **George Wanbach**. Monografia de conclusão do curso em Artes Plásticas apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, 2005, p.13.
[41] LIMA, Lindolpho Barbosa. **A Gazeta**, Vitória, p. 8, 12 Mar 1941.

Figura 6: George Wambach. **S/t**, 1941.

Em 17 de abril de 1941, no jornal A Gazeta foi publicada uma crônica, escrita por Wambach, sobre a capital capixaba intitulada *"Vitória, la lumineuse"*. Além disto o governo capixaba adquiriu nas exposições duas obras, "Paisagem", na qual Wambach retratou um trecho de estrada com árvores, à direita e ao fundo o céu nublado (óleo s/ tela – 89 x 65 cm) e "Ruínas de casario da Antiga Rua do Sacramento em Vitória" (óleo s/ eucatex – 79 x 76 cm), ambas de 1941.

Em 1941 o pintor cearense J. Carvalho (1899-1988) realizou em Colatina (região norte do Estado) sua primeira exposição no Estado. No ano seguinte, em 05 de dezembro de 1942, abre sua exposição no Palace Hotel, na capital capixaba, constando de uma série de telas, que reproduziram aspectos da paisagem de vários estados do Brasil.[42]

1.3 Mestres do Pincel e outros pintores

"Mestres do Pincel" foi a expressão utilizada por alguns jornalistas e pelos críticos de arte nos jornais capixabas, para denominar aqueles que estudaram em escola especializada de Artes e ao mesmo tempo separá-los dos artistas ditos

[42] Próxima Exposição. **A Gazeta**, Vitória, p. 38, 01 Dez 1942.

“espontâneos” sem formação acadêmica. Os mais conhecidos eram Levino Fanzeres e Homero Massena[43].

Estes dois artistas foram tomados como modelos pelos artistas locais e, ambos haviam recebido formação na Escola Nacional de Belas Artes, num período em que a pintura de paisagem era um gênero muito valorizado pelos artistas da Escola. Levino, mesmo residente no Rio de Janeiro, realizava exposições esporádicas no Estado e diante dos capixabas tornou-se um mestre. Entre os motivos para esta idealização estava a tentativa do artista em fazer da pintura seu principal meio de sobrevivência, diferenciando-se em certos aspectos da grande maioria dos artistas locais. Viver da própria arte era uma exceção entre os artistas da época, confirmando a reflexão de Bourdieu quando observa que a “profissão” de artista é uma das menos codificadas que existem e que por isso mesmo,

> Uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e, que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal.[44]

O outro artista Homero Massena, era considerado no mesmo nível de Levino Fanzeres, porém tornou-se reconhecido principalmente pela profissão de professor, mais do que a de artista, pois a primeira garantia-lhe as condições necessárias para continuar realizando suas pinturas. A primeira visita do artista à capital capixaba foi apresentada pelo jornal O Diário no ano de 1912[45], onde o artista se ofereceu como professor de desenho. Posteriormente viajou para a Europa como bolsista do Governo de Minas Gerais, permanecendo em Paris por 11 anos[46].

---

[43] Homero Massena não era capixaba, mas nasceu em Barbacena, no Estado de Minas Gerais. Filho de capixabas veio para o Espírito Santo aos seis meses de idade com os pais. Massena era formado em Odontologia, mas nunca exerceu a profissão. Foi afinador de piano, relojoeiro, prefeito da cidade de Bonfim (MG), redator político de jornal, além de professor e diretor da Escola de Belas Artes do Estado do ES. Massena, diferentemente de Fanzeres, desempenhava paralelamente à carreira de pintor outras atividades profissionais.

[44] BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.257.

[45] **O Diário**, Vitória, 24 Set 1912, p.01. Citado por LOPES, Almerinda da Silva. **Arte no espírito Santo do século XIX à Primeira República**. Ed. Do autor, 1997, p. 178.

[46] Cf.: www.sefaz.es.gov.br/painel/pint40.htm acesso em 02/05/2009.

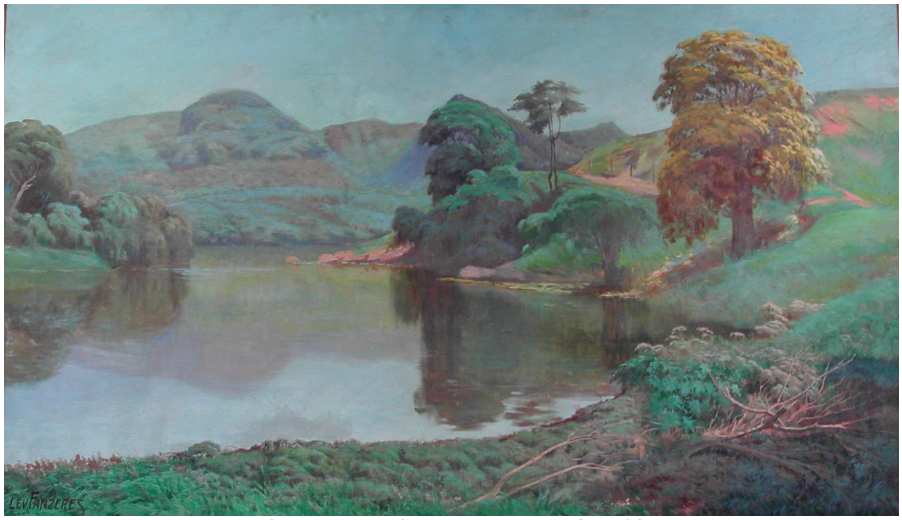


Figura 7: Levino Fanzeres. **S/t**, S/d.

Figura 8: Homero Massena. **Inhoá**, 1944.

Na década de 1940, insatisfeitos com a falta de possibilidade de aperfeiçoamento artístico, alguns pintores locais, decidiram morar e estudar na capital Federal. Entre eles destacam-se Celina Rodrigues e Nair Vervloet, Aldomário Pinto e Alcebíades Ghiu, além de Ozéas Leão e Dionísio Del Santo. A primeira foi Celina Rodrigues (1918-1999)[47] que no início da década de 1940 mudou-se para o Rio de Janeiro

[47] Celina Rodrigues era natural de Santa Teresa. Participou cinco vezes do Salão Nacional de Belas Artes, recebendo sempre menção honrosa. Em 1991 realiza na Galeria Álvaro Conde, sua última retrospectiva individual. Podemos encontrar obras desta artista nos acervos da Assembléia Legislativa, Palácio Anchieta e na Galeria Homero Massena. O governo do Estado possui uma obra Intitulada "Vale do Canaã" de 1947 (óleo s/ eucatex – 76 x 45 cm).

ingressando como aluna na “Colméia dos Pintores do Brasil”, executando paisagens do Rio de Janeiro. Entre os anos de 1944 e 1945 passou a ter aulas com Rubem Forte Bustamante Sá, paisagista moderno e egresso do Núcleo Bernardelli. Nesse mesmo período, a artista capixaba Nair Vervloet também se transferiu para o Rio de Janeiro, onde concluiu seus estudos de pintura como aluna de Armando Viana e Manoel Pereira Madruga Filho. No ano de 1950 recebeu um dos prêmios do Salão Nacional de Belas Artes.

Alguns anos depois, em 1945, Aldomário Pinto (1901-1977) apesar de já executar como autodidata pinturas no Estado transferiu-se para o Rio de Janeiro e passa a integrar o grupo de paisagistas da “Colméia”. Ele foi considerado um dos destaques da pintura de paisagem no Espírito Santo.[48]

No ano seguinte, por intermédio de Lindolpho Barbosa Lima, o artista Alcebíades Ghiu (1925 -?) recebe do Governo Estadual uma bolsa de estudos de CR$350,00 (trezentos e cinquenta cruzeiros) mensais, mais a passagem para estudar e aperfeiçoar-se na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro[49]. A quantia apenas lhe assegurou a aquisição do material de pintura e o aluguel, dividido com o colega Dionísio Del Santo. Devido às muitas dificuldades, não concluiu o curso:

> Foi um período de grandes dificuldades e provações: sem dinheiro para comprar alimentos e roupas, uma vez que gastava os parcos recursos recebidos da bolsa na aquisição de material de pintura e no aluguel de um imundo e sombrio barracão na Rua da Quitanda [...].[50]

Na década de 1950 foram realizadas em Vitória inúmeras exposições, principalmente por artistas capixabas que após estudarem no Rio de Janeiro retornam para a capital espírito-santense para mostrar suas obras ao círculo de intelectuais e artistas, e à elite, potencial compradora dos mesmos. Também ocorreram nesse período as exposições de artistas nascidos fora do Estado do Espírito Santo, que em passagem pela capital capixaba, executavam pinturas e às

---

[48] O Palácio Anchieta possui duas obras de autoria de Aldomário Pinto: “Entardecer” (óleo s/ Eucatex - 39 x 34 cm, que retrata trechos de mata e montanha) e “Rua Dionísio Rosendo” (óleo s/ tela - 34,5 x 49 cm). No acervo da Assembléia Legislativa de Vitória encontra-se o quadro “Ladeira do Sacramento” de 1945 (óleo s/ tela – 47x58 cm).
[49] Cf: www.sefaz.es.gov.br/painel/pint23.htm acesso em 16/01/2009.
[50] Idem.

vezes ministravam cursos de pintura de curta duração aos artistas capixabas. A maior parte desses pintores capixabas era de jovens – com menos de 25 anos, que aprenderam a pintar sozinhos e eram denominados pelos críticos e jornalistas como "artistas espontâneos", ou seja, aqueles que pintam sem nunca terem frequentado Escola de Belas Artes.

Segundo relato dos próprios jornalistas da época, estes artistas "sem escola" e que "surgem do nada e da miséria"[51] pertenciam a uma classe social sem muitos privilégios, no qual fazer arte era uma atividade praticada com "diletantismo" e que se desenvolvia paralela a outras profissões.
A falta de reconhecimento e de estímulo no meio cultural capixaba não garantia a sobrevivência dos artistas locais, para que pudessem viver exclusivamente para a arte. Por isso, em muitos casos, abandonavam a prática da pintura e enveredavam por profissões "aparentadas" como jornalismo e rádio, principalmente nos anos 50, como uma forma de permanecer no "meio", como uma tentativa de continuar ligados a algum tipo de atividade artística. Segundo Bourdieu[52] *"esses empregos dos quais as profissões de arte têm o equivalente, [...], têm a virtude de colocar seus ocupantes no coração, onde circulam as informações que fazem parte da competência específica do artista"*.

Esse amadorismo comum aos artistas capixabas foi uma etapa importante a todo aquele que de certo modo tinha vocação para a pintura. Para Cristina Costa a passagem de uma etapa para outra exige deste artista, que deseja ser um grande pintor, um comprometimento maior, um tempo maior para que se torne um profissional reconhecido[53]. Infelizmente o ambiente cultural capixaba não propiciou esse tipo de estímulo aos autodidatas capixabas.

Mesmo que a paisagem tenha sido o gênero mais executado pelos artistas locais, a grande maioria destes artistas denominados "espontâneos" apareceu e desapareceu com a mesma rapidez. Poucos entre eles se tornaram conhecidos além de seu

---

[51] LIMA, Lindolpho Barbosa. O Papelão de Norbin. **A Gazeta**, Vitória, p. 01, 02 Ag 1945.
[52] BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.257.
[53] COSTA, Cristina. **Questões de Arte:** o belo, a percepção estética e o fazer artístico. São Paulo: Moderna, 2004, p.69.

tempo, talvez por serem autodidatas, suas produções ficaram restritas aos seus ambientes familiares ou de amigos, levando-os ao esquecimento com o passar dos anos.

1.4 Os Salões Capixabas de Belas Artes

Com a intenção de valorizar os artistas locais, bem como para tentar lançá-los no panorama artístico nacional, no final da década de 1930 foram organizados dois salões de arte em Vitória. Esses salões,de cunho amadorístico ocorreram nos anos de 1938 e 1939, e foram promovidos pela Casa do Estudante Capixaba[54], que convidou o jovem amador Oséas Leão para a organização do certame artístico na capital capixaba. Posteriormente também passa a fazer parte da organização do evento a *União dos amadores da pintura no Espírito Santo*.

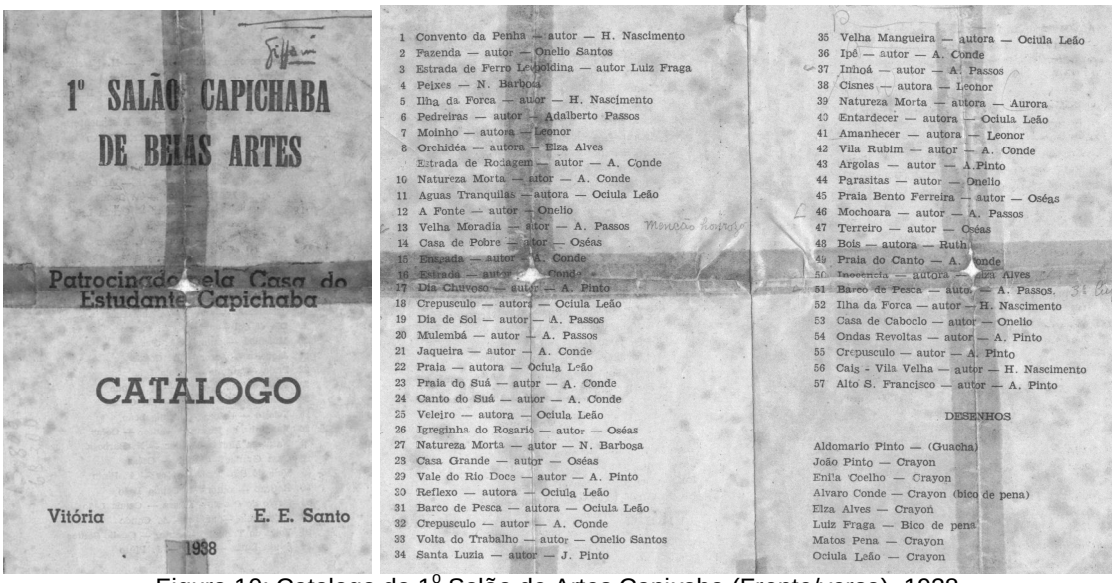
Figura 9: Fotografia **Ato inaugural do 1º Salão de Artes do Espírito Santo**, 1938

Interessou-se pelo salão o artista Levino Fanzeres, pintor paisagista de projeção nos circuitos artísticos nacionais, residente no Rio de Janeiro, que ofereceu uma medalha de ouro para ser entregue ao primeiro lugar na categoria “óleo ao natural”,

[54] Essa instituição foi criada por estudantes com finalidade cultural. Entre os empreendimentos da CEC estavam as aulas de pintura ministradas por pintores uma vez por semana, em sua sede, entre eles, Álvaro Conde, Oséas Leão e Adalberto Passos. Funcionou no prédio do Teatro Carlos Gomes.

gênero com o qual ele se identificava. Esse gesto de Levino Fanzeres motivou a Casa do Estudante Capixaba a designar o prêmio máximo do certame com o nome do pintor, como forma de retribuição pelo gesto e para homenagear o laureado artista capixaba. A nomeação do prêmio, com o nome do artista, foi sugerido na verdade pelo escritor Jair Amorim, a quem Levino Fanzeres agradeceu posteriormente por telegrama.[55]

O salão foi amplamente divulgado pela imprensa capixaba e constituiu um acontecimento inédito no meio artístico local. Os participantes eram artistas anônimos, amadores e autodidatas, na arte da pintura e do desenho.[56] Como se pode constatar na relação de artistas constante do catálogo da exposição:


1º SALÃO CAPICHABA DE BELAS ARTES

Patrocinado pela Casa do Estudante Capichaba

CATALOGO

Vitória E. E. Santo

1938

1 Convento da Penha — autor — H. Nascimento
2 Fazenda — autor — Onelio Santos
3 Estrada de Ferro Leopoldina — autor Luiz Fraga
4 Peixes — N. Barbosa
5 Ilha da Forca — autor — H. Nascimento
6 Pedreiras — autor — Adalberto Passos
7 Moinho — autora — Leonor
8 Orchidéa — autora — Elza Alves
Estrada de Rodagem — autor — A. Conde
10 Natureza Morta — autor — A. Conde
11 Aguas Tranquilas — autora — Ociula Leão
12 A Fonte — autor — Onelio
13 Velha Moradia — autor — A. Passos
14 Casa de Pobre — autor — Oséas
15 Enseada — autor — A. Conde
16 Estrada — autor — A. Conde
17 Dia Chuvoso — autor — A. Pinto
18 Crepusculo — autora — Ociula Leão
19 Dia de Sol — autor — A. Passos
20 Mulembá — autor — A. Passos
21 Jaqueira — autor — A. Conde
22 Praia — autora — Ociula Leão
23 Praia do Suá — autor — A. Conde
24 Canto do Suá — autor — A. Conde
25 Veleiro — autora — Ociula Leão
26 Igreginha do Rosario — autor — Oséas
27 Natureza Morta — autor — N. Barbosa
28 Casa Grande — autor — Oséas
29 Vale do Rio Doce — autor — A. Pinto
30 Reflexo — autora — Ociula Leão
31 Barco de Pesca — autora — Ociula Leão
32 Crepusculo — autor — A. Conde
33 Volta do Trabalho — autor — Onelio Santos
34 Santa Luzia — autor — J. Pinto
35 Velha Mangueira — autora — Ociula Leão
36 Ipê — autor — A. Conde
37 Inhoá — autor — A. Passos
38 Cisnes — autora — Leonor
39 Natureza Morta — autora — Aurora
40 Entardecer — autora — Ociula Leão
41 Amanhecer — autora — Leonor
42 Vila Rubim — autor — A. Conde
43 Argolas — autor — A. Pinto
44 Parasitas — autor — Onelio
45 Praia Bento Ferreira — autor — Oséas
46 Mochoara — autor — A. Passos
47 Terreiro — autor — Oséas
48 Bois — autora — Ruth
49 Praia do Canto — A. Conde
50 Inocencia — autora — Elza Alves
51 Barco de Pesca — autor — A. Passos.
52 Ilha da Forca — autor — H. Nascimento
53 Casa de Caboclo — autor — Onelio
54 Ondas Revoltas — autor — A. Pinto
55 Crepusculo — autor — A. Pinto
56 Cais - Vila Velha — autor — H. Nascimento
57 Alto S. Francisco — autor — A. Pinto

DESENHOS

Aldomario Pinto — (Guacha)
João Pinto — Crayon
Enila Coelho — Crayon
Alvaro Conde — Crayon (bico de pena)
Elza Alves — Crayon
Luiz Fraga — Bico de pena
Matos Pena — Crayon
Ociula Leão — Crayon

Figura 10: Catalogo do 1º Salão de Artes Capixaba (Frente/verso), 1938

O salão foi realizado no Salão da Associação Espírito-santense de Imprensa e, após um período de exposição, foi feito o julgamento dos trabalhos expostos (04 de janeiro de 1939). A comissão examinadora teve como integrantes os escritores e jornalistas Teixeira Leite (redator do jornal A Gazeta) e Carlos Madeira (diretor das Revistas Chanaan e Vida Capixaba), os escultores Vicente Moreira e Gastão Moggi e a professora Rosalina de Almeida. Os prêmios foram entregues no dia 09 de julho

[55] ROLAND. Levino Fanzeres e o 1º Salão de Artes Capixabas. **A Gazeta**, Vitória, p. 3, 10 Jan 1939.
[56] Participaram desse primeiro Salão 17 artistas locais num total de 65 trabalhos apresentados.

de 1939 em uma “solenidade repleta de civismo, seguida por algumas horas de dança”.[57]

O primeiro lugar na categoria óleo sobre tela foi concedido à paisagem *Praia do Suá* de autoria de Álvaro Conde[58], que recebeu a *Medalha Levino Fanzeres*. Embora começasse a expor na década de 1920, somente após a premiação neste salão, Conde passou a ser notado nos meios artísticos capixabas. Apresentou nesta primeira mostra um total de 11 trabalhos, sendo dez telas a óleo e um desenho a bico de pena. A medalha de prata coube a Aldomário Pinto[59], pela tela *Dia Chuvoso*. Adalberto Passos[60] participou com sete obras, recebendo no certame duas medalhas, uma de bronze referente ao terceiro lugar com a pintura intitulada *Barco de Pesca* e Menção Honrosa pela obra *Velha moradia*[61].

Esse 1º Salão de Arte Capixaba ficou conhecido pela diversidade de técnicas artísticas apresentadas dentro das categorias do desenho e da pintura, atribuindo ao evento certo amadorismo, pois, o mesmo, além de apresentar apenas jovens autodidatas, a maioria iniciantes, revelou falta de critérios e improvisação, considerando não haver um regulamento ou mesmo um pré-julgamento na seleção e aceitação dos trabalhos, participando assim tantos quantos foram inscritos.

---

[57] **A Época**, Vitória, p. 4, 04 Ag 1939.

[58] Álvaro Conde (1898-1968) – pintor, desenhista, escultor, cenógrafo e professor. Nasceu a 17 de março de 1898 na cidade de São Mateus/ES e faleceu em Vitória em 26 de maio de 1968.

[59] Aldomário Pinto (1901-1967) – Pintor, desenhista, caricaturista e artista gráfico. Nasceu em Vitória e faleceu no Rio de Janeiro. Foi aluno de Homero Massena durante um curto período de tempo. Criou a primeira logomarca dos Chocolates Garoto. O Palácio Anchieta possui duas obras de autoria de Aldomário Pinto: “Entardecer” e “Rua Dionísio Rosendo”. No acervo da Assembléia Legislativa de Vitória encontra-se o quadro “Ladeira do Sacramento” de 1945. (Cf.: LOPES, Almerinda da Silva. **Arte no Espírito Santo do século XlX à Primeira República**. Vitória: Ed. do Autor, 1997)

[60] Adalberto Passos (1913-1998) – Pintor amador, gostava de pintar ao ar livre, lições que recebeu no Rio de Janeiro quando freqüentou aulas na Colméia dos Artistas nos anos 30. Adalberto teve contato com artistas renomados como Bustamante Sá e Georges Wambach, além de realizar passeios ao ar livre para pintar na companhia de Oséas Leão e Álvaro Conde. Na década de 50, desanimado com a falta de mercado para a pintura resolve dedicar-se a música, cantando e compondo músicas para serem apresentadas na extinta Rádio PRI-9. (CF.: SALES, Sandra F. Dias. A Pintura de Paisagem e a obra de Adalberto Passos. Monografia, Vitória: UFES, 2002)

[61] Outras obras que foram agraciadas com menções honrosas: *Natureza morta*, de Nestor Barbosa; *Vila Rubim*, de Álvaro Conde; *Reflexos e Velha mangueira*, de Ociula Leão; *Ilha da Forca*, de Homero Nascimento; *Igreja do Rosário*, de Oséas Leão, e *Volta do trabalho*, de Onélio Santos.

Para a organização do 2º. Salão de Arte Capixaba foi realizada uma reunião entre os membros da "União dos Amadores da Pintura" [62] em 02 de outubro de 1939. A finalidade foi indicar as medidas para a realização do certame. Após algumas discussões foi constituído um regulamento definindo critérios para a participação desse evento. Segundo o referido regulamento só artistas nacionais participariam, limitando-se o número máximo de quatro obras inscritas por artista e não seriam admitidas cópias. Os seguintes prêmios seriam concedidos no salão: "Estado do Espírito Santo", "Cidade de Vitória", "Associação Espírito-santense de Imprensa", Medalha de ouro, de prata e de Bronze, além das menções honrosas.

Para as duas primeiras categorias, os artistas vencedores receberiam também quantias em dinheiro e um diploma. Outra norma para a participação na mostra de arte seria a doação obrigatória por parte do artista, de uma obra ao Núcleo de Amadores de Pintura para a constituição de uma pinacoteca.[63] Mais uma vez a organização do evento ficou aos cuidados de Oséas Leão e sob o patrocínio da Casa do Estudante Capixaba, sendo inaugurado no dia 23 de dezembro de 1939.

O 2º. Salão Capixaba foi divulgado no Rio de Janeiro através do jornal da Sociedade Brasileira de Belas Artes, o qual foi enviado a todos os associados com uma circular informando em detalhes o regulamento do referido Salão. A imprensa local carioca se referiu à iniciativa de tal certame como a realização de "um desejo louvável de amparar as iniciativas dos artistas capixabas, que se empenhavam pela formação de uma cultura artística essencialmente espírito-santense".[64]

Ao contrário do que se esperava o 2º salão não mereceu a devida atenção nem do público nem da imprensa. O número de matérias publicadas a seu respeito foi também menor do que as veiculadas sobre o 1º salão.

---

[62] A união dos Amadores de Pintura posteriormente batizada como União dos Amadores de Pintura Levino Fanzeres (UAPLF) foi fundada em 12 de novembro de 1939, e seu primeiro presidente foi o artista Oséas Leão. Somente em 26/04/1947 através de uma reunião entre os associados o núcleo passaria a ser conhecido com *Núcleo de Amadores de Pintura Levino Fanzeres.* O nome escolhido representa uma homenagem a Levino Fanzeres, nascido no Espírito Santo. Teve vida ativa e proveitosa pelas exposições que promoveu no Estado e que compareceu em outros centros culturais do país, além de manterem um curso de pintura e desenho, buscando ampliar o campo de trabalho e a profissionalização dos artistas capixabas. (Cf. VALLE, Eurípedes Queiroz do. **O Estado do Espírito Santo e os Espírito-santenses**. Rio de Janeiro: Apex, 1971, p. 27; A Gazeta, Vitória: 26/04/1947 "União dos Amadores de Pintura 'Levino Fanzeres").

[63] Julgamento do 2º. Salão de Arte Capixaba. **A Gazeta**, Vitória, 08 Out 1939.

[64] Jornal da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Rio de Janeiro, Nov/Dez 1939, n. 55-56, Ano 5, p. 6.

Alguns chegaram a atribuir o descaso à localização do evento, observando que, como o 1º salão foi realizado no salão da AEI, localizado na Praça da Independência[65] facilitou o acesso do público, pois era o "ponto preferido pela população para o 'footing' de todos os dias e noites"[66]. Enquanto, o 2º foi realizado na Casa do Estudante Capixaba, "instituição um tanto quanto afastada" do centro da cidade, localização de mais difícil acesso aos potenciais interessados em visitá-lo.

As obras participantes foram agrupadas em pinturas, desenhos e caricaturas, tendo-se destacado entre os expositores Álvaro Conde, Oséas Leão, Ociula Leão, Aloísio Pinto, Onélio dos Santos e Adalberto Passos. As obras do evento que mais despertaram interesse foram as duas de autoria de Levino Fanzeres, que participou como homenageado do salão. Referências aos trabalhos do pintor diziam que uma das telas apresentadas por ele foi elaborada a óleo revelando uma paisagem trabalhada com pinceladas vigorosas. E de acordo com o mesmo articulista, até se podia "notar o golpe demasiadamente vivo do sol que nasce num contraste interessante".[67] A segunda era uma aquarela, uma "maravilha de cor e de harmonia"[68], conforme também o articulista. Esses trabalhos confirmaram que Levino tanto trabalhava a óleo como na difícil técnica da aquarela.

Ao informar os ganhadores do 2º Salão de Arte Capixaba, o articulista ressaltou ainda a qualidade e a quantidade de trabalhos, além do empenho dos artistas que se fizeram pelo próprio esforço, salientando as dificuldades por que passaram os mesmos que expuseram no evento. Após apresentar os ganhadores do Salão o jornalista incentivou a realização do 3º salão, que, segundo ele "marcaria melhor sucesso, pois que os nossos artistas da paleta e do crayon se encontram entusiasmados muito embora lutando com a indiferença de uns e a má vontade de outros".[69] Não se sabe o porquê, mas esse terceiro evento acabaria não se realizando. O que significa que não teria continuidade, nem concretizaria o desejo de alavancar o incipiente cenário cultural capixaba.

---

[65] Não localizamos o endereço para confirmar a distancia.
[66] **A Gazeta**, Vitória, 28 dez 1939.
[67] GUINAZU, Raul. O II salão de Arte da Casa do Estudante Capixaba. **A Gazeta**, Vitória, 04 Jan 1940.
[68] Ibid.
[69] 2º. Salão de Artes Capixabas - Julgamento dos trabalhos. **A Gazeta**, Vitória, 05 Jan 1940.

Figura 11: Álvaro Conde. **S/t**, 1941.

Figura 12: Adalberto Passos. **Casa Velha**. 1940.

Outro objetivo dos dois salões, realizados pela Casa do Estudante Capixaba, que também não se realizou foi o de tentar lançar o nome dos artistas capixabas no cenário artístico nacional. Entretanto, parecem ter estimulado alguns desses artistas a migrar para o Rio de Janeiro à procura de mais espaço para se aperfeiçoar e tentar iniciar uma carreira profissional como foi o caso de Alcebíades Ghiu, Dionísio Del Santo, Oséas Leão, João Batista R. Pinto, Aldomário Pinto entre outros.

Figura 13: Aldomário Pinto. **Rua Dionísio Rosendo (n.14).** S/d.

1.5 A Quinzena de Arte Capixaba

Mesmo diante de tantas adversidades os intelectuais residentes em Vitória, não desistiram de tentar levantar o cenário artístico local, seja através dos salões de arte do final da década de 1930 mostrados anteriormente, quer em outros eventos como o ocorrido em 1947, intitulado *Quinzena de Arte Capixaba*. Este acontecimento artístico foi idealizado por Augusto Lins, promovido pela Arcádia espírito-santense e organizado por representantes das diferentes instituições culturais do Estado do Espírito Santo. Foi realizada no período de 05 a 20 de dezembro de 1947, no Clube Vitória, nesta capital. A abertura oficial do evento foi feita pelo governador do Estado, em solenidade no Palácio Anchieta e no microfone da rádio PRI-9.[70]

Colaboraram para o acontecimento artístico Álvaro Conde, a União de Amadores de Pintura “Levino Fanzeres” e o Foto Clube do Espírito Santo organizando exposições

[70] Ainda para a solenidade de abertura contaria com uma missa realizada na catedral da diocese para uma benção especial por parte do Eminente Cardeal Dom Jayme de Barros Câmara, ao certame artístico.

e outras atividades de pintura, desenho, caricatura, arte fotográfica, escultura, cerâmica artística, xilografia etc. Cada categoria artística teve uma comissão que ficaria encarregada de um evento artístico. A comissão encarregada Das Artes Plásticas foi composta dos seguintes senhores: Professor Arthur Seixas, Dr. Manoel Moreira Camargo, o **crítico de arte Dr. Lindolpho Barbosa Lima**, Dr. Américo de Oliveira, o artista Álvaro Conde, José Coutinho, o fotógrafo Izauro Rodrigues e outros convidados.

No dia 19 de dezembro, no Clube Álvares Cabral, foram realizados os julgamentos dos melhores concorrentes às Exposições da "Quinzena". Foram classificados os três primeiros em cada gênero. O ato foi presidido pelo **crítico de arte Lindolpho Barbosa Lima** "competente intelectual e conceituado crítico de arte".[71] No dia seguinte teve início a solenidade de encerramento da "Quinzena de Arte Capixaba". Após declarar aberta a sessão, o prefeito de Vitória Dr. Ceciliano Abel de Almeida, deu a palavra ao Dr. Manoel Moreira Camargo que leu seu relatório sobre o ensino de Belas Artes no Espírito Santo realizado com a colaboração de Barbosa Lima. Ao final do inquérito pediu aos governantes, estadual e municipal, que "criassem uma cadeira de ensino de Artes Plásticas em um dos educandários da capital, na qual poderia ser o germe da fundação de uma Escola de Belas Artes no Estado"[72].

Nos anos seguintes não foram encontrados registros sobre a continuidade da "Quinzena de Arte Capixaba". Tudo leva a crer que, assim como outras iniciativas de cunho artístico na capital capixaba, este também não foi levado adiante, ficando apenas na vontade de seus idealizadores.

Durante essas quatro décadas foram várias as tentativas de alavancar o meio artístico capixaba e de promover os artistas locais, mas como podemos notar todas fracassaram ou tiveram resultados limitados. Mas, por mais insignificantes que estas iniciativas possam parecer, foram elas que levaram alguns artistas capixabas a se transferirem para a Capital Federal em busca de aprimoramento artístico e de um mercado mais atraente. Por outro lado, o desinteresse pelas "coisas das artes", principalmente a falta de mercado para absorver o que os artistas amadores

[71] **A Gazeta**, Vitória, p. 6, 19 dez 1947.
[72] **A Gazeta**, Vitória, p. 6, 20 dez 1947.

produziram, fez com que muitos pintores capixabas abandonassem a pintura e fossem buscar outras fontes de renda. Como podemos perceber nas palavras do jornalista J. Carlos em maio de 1951:

> Em Vitória, por maiores que sejam os pendores de um jovem, sempre se perde seu talento, em meio à atmosfera de má vontade, de derrotismo, de hipocrisia de alguns, que, nem sobem nem deixam os outros subir, procurando matar antes do nascimento os talentos novos. Um verdadeiro aborto intelectual. Não se apóia não se incentiva nada se faz para que um verdadeiro artista (e os há muito por aqui, esmagado numa repartição publica ou num balcão de casa comercial) cultive mais e mais os dons que a natureza lhe deu. Pelo contrário, procura-se esmagá-lo, achincalhá-lo, ridicularizá-lo, até que ele próprio se derrote moralmente perdendo o gosto pela arte. [73]

Segundo a Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes (2002)

> A falta de diretrizes e de políticas culturais de incentivo às artes também não propiciou um ambiente favorável nem para o surgimento de novos artistas, nem de atrair para cá exposições de artistas nacionais e estrangeiros que desenvolviam sintaxes plásticas mais afinadas com as propostas das vanguardas históricas, ou pelo menos mais livres das amarras dos modelos acadêmicos.[74]

Na década de 1950 os artistas capixabas que seguiram para o Rio de Janeiro, nas décadas anteriores, realizaram em Vitória inúmeras exposições. O período de 1950 e 1957 foi um dos mais proveitosos de toda história das exposições na capital capixaba, pois foram realizadas cerca de 50 mostras de arte nesse período[75]. A visita de artistas que vinham expor na capital capixaba e de muitos outros que aqui atuaram fez com que se consolidasse ainda mais o gosto acadêmico no meio capixaba, além de sedimentar a pintura de temática paisagística.

Os eventos artísticos e culturais organizados no Estado do Espírito Santo não alcançaram repercussão nacional como esperavam seus idealizadores. Mas demonstraram que os artistas locais bem como os intelectuais envolvidos, nunca desistiram de transformar a capital espírito-santense em um local onde se criassem meios capazes de impulsionar e modificar o tímido cenário artístico. Mesmo que de

---

[73] **A Gazeta**, Vitória, p. 8, 05 maio 1951.
[74] LOPES, Almerinda da Silva. Artes visuais e plásticas no Espírito Santo. In: BITTENCOURT, Gabriel (Org.). **Espírito Santo: um painel da nossa história**. Vitória, Edit, 2002, p. 65.
[75] A título de comparação no período de 1940 a 1949 foram registradas pelos jornais locais aproximadamente 12 exposições em Vitória, um número muito inferior ao da década seguinte.

forma acadêmica e defasada, comparada aos centros mais adiantados, esse ambiente artístico não deixou de realizar eventos e exposições de arte. Intelectuais e artistas se revezavam em conferências e exposições. Portanto, cada evento citado nesta dissertação deve ser localizado dentro da história das artes plásticas capixaba como uma tentativa de mostrar a inquietude dos espírito-santenses.

1.6 O Academicismo Artístico Capixaba persiste

Na década de 1950 o crescimento da cidade de Vitória se acelerava e o cotidiano da capital passaria por profundas transformações. Nesse momento o café ainda era a base da economia e o ponto de apoio de toda a vida social. A década foi marcada no Espírito Santo pelo encerramento do governo de Carlos Monteiro Lindemberg (1945-1950)[76], político do tipo coronelista e com interesses voltados para as lideranças eleitorais. Lindemberg foi substituído por Jones dos Santos Neves (1951-1954)[77], produto de novos tempos, com uma visão clara de progresso, ligada ao desenvolvimento econômico, industrial e social. Este foi *"o primeiro governante capixaba a alertar para o fato de que a economia cafeeira dava sinais de esgotamento"*.[78]

Durante o Governo de Jones dos Santos Neves foram abertas escolas primárias e secundárias, além da ampliação das Escolas Superiores. No ano de 1951 foram criadas as Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras[79], a Escola Politécnica e a Escola de Belas Artes do Espírito Santo[80], que se juntaram às Escolas de Odontologia e de Direito, em funcionamento desde a década de 30[81].

---

[76]Carlos Fernando Monteiro Lindemberg governou o Estado do ES nos anos de 1945-1950, e posteriormente no período de 1959-1963.

[77] Jones dos Santos Neves governou o Espírito Santo como Interventor Federal nos anos de 1943-1945 e posteriormente como Governador Constitucional nos anos de 1950-1954.

[78] ZORZAL, apud VASCONCELLOS, João G. **Vitória: trajetórias de uma cidade**. Vitória, IHGES, 1993, p. 115.

[79] Criada através da Lei n. 550 de 07 de dezembro de 1951.

[80] Conforme o Relatório do Final do Governo, Jones dos Santos Neves reafirma: "Preocupação instante do meu governo, pelo profundo reflexo que dela se irradia para as gerações futuras, é a educação tema predileto das especulações modernizadoras da atual administração. Elo espiritual do presente e do futuro, responsável pela própria continuidade dos melhores destinos da pátria, a ela nos devotamos, inteiramente, porfiando em adotar sempre os métodos mais modernos para a sua maior eficiência técnica." (Cf.: NEVES, J. S.. Discursos. **Rio de Janeiro**: Imprensa Nacional, 1954, p. 224/225)

[81] Na década de 1930 foram criadas no Estado as faculdades de Farmácia, Odontologia, Direito e Educação Física. Mas dadas as dificuldades financeiras do Governo Estadual no final da década de 1940 o sistema de ensino superior no Estado do Espírito Santo estava restrito às Faculdades de Direito e de Odontologia. Cf:

Do fechamento do Instituto de Belas Artes em 1913 à criação da Escola de Belas Artes em 1951 se passou um período de 38 anos. Desta maneira, a criação da Escola de Belas Artes do Espírito Santo atendeu uma necessidade de representatividade no ensino das artes plásticas na capital capixaba e a uma antiga reivindicação dos artistas e da elite espírito-santense.

A criação de uma Escola de Belas Artes se tornou uma bandeira levantada por jornalistas e intelectuais nas primeiras décadas do século XX. Mas somente no início do ano de 1951, esta reivindicação foi realmente ouvida pelas autoridades do Espírito Santo.

Apesar do acanhado ambiente cultural, na cidade de Vitória, alguns eventos merecem ser lembrados, pois fizeram parte das inquietações de alguns intelectuais, na tentativa, mesmo que infrutífera de levantar ou expandir o circuito artístico capixaba. Anterior às comemorações do IV centenário da cidade de Vitória em 1951 foi realizado por alguns intelectuais da época na sede da AEI um *Ciclo de Palestras* sobre artes a fim de criar algumas discussões sobre o assunto entre os literatos e artistas da capital espírito-santense. Para tanto convidaram o crítico de artes Lindolpho Barbosa Lima que falou sobre o tema "Conceitos Filosóficos da Arte"[82].

Em 1951 a cidade de Vitória completava 400 anos. As festividades duraram todo o mês de setembro, quando foram organizadas várias solenidades públicas culturais e artísticas, entre elas, a inauguração de escolas e a abertura de exposições de arte. Entre as exposições, a mais esperada foi a de *"50 anos de carreira artística do pintor Levino Fanzeres"*, realizada no Colégio Estadual, localizado no Forte São João, na capital capixaba. Durante as festividades a imprensa local disponibilizou tempo e artigos para falar das mostras. [83]

BORGO, Ivantir Antonio. **UFES**: 40 anos de historia. Vitória: UFES. Secretaria de Produção e Difusão Cultural, 1995. p. 20.

[82] Conferência do mesmo título foi publicada pelo crítico na década de 1930 após ser apresentada na Sociedade Paranaense de Belas Artes na cidade de Curitiba. Mas não se pode afirmar se na década de 50, o critico apresenta o mesmo conteúdo exposto anteriormente.

[83] As outras mostras foram: o IV Salão Nacional de Arte Fotográfica promovido pelo Foto Clube do ES (01/09); Inauguração do Monumento em homenagem ao Expedicionário Capixaba, do artista capixaba Leonardo Lima (01/09), Exposição de Fotos Aquarelas de Brasilino Nelli, Exposição de arte decorativa e cerâmica de Hilda Goltz (10/09) Exposição de Arte Fotográfica Argentina (11/09) e a Exposição de Pinturas de Nair Vervloet (03/09). Cf: **A Gazeta**, Vitória, p. 5, 21 Ag 1951.

Mesmo assim, a partir deste momento, este Estado apresentou uma transformação nas artes plásticas, lenta e defasada. Até meados da década de 1950 o gosto predominante na capital capixaba revelava aspectos conservadores e acadêmicos, regido pelo poder político e pela burguesia que reverenciava a arte figurativa mimética e bucólica de vistas e paisagens. A linguagem artística que predominava entre os capixabas permaneceu distante das inovações das vanguardas européias e até mesmo das tendências modernistas nacionais.[84]

Após a realização do 1º Salão de Belas Artes, o jornalista Murilo Rosa, em depoimento ao jornal A Gazeta lamenta o descaso por parte das autoridades e a angústia daqueles que lutavam para a realização desse sonho, por verem suas reivindicações fracassar sempre que tentaram sacudir as artes plásticas na capital capixaba:

> Por que o Espírito Santo não tem uma Escola de Belas Artes, como um admirável complemento ao seu progresso? Si não me falha a memória, já se cogitou, em algum tempo dessa realização. (...) Literariamente, já o Espírito Santo é um pouquinho conhecido. Artisticamente, nada! Achamos que já é tempo de nossos pró-homens do Espírito Santo encararem com o devido interesse a educação artística de nossa gente. (...) A primeira tentativa de cultura artística no Espírito Santo foi ao tempo do governo Jeronymo(sic) Monteiro. Lembro-me do quanto os meus patrícios aproveitaram as lições do Professor Carlos Reis. Daí pra cá, o nosso progresso artístico é nulo. [85]

Entretanto, uma década depois, no início de 1950, outro articulista fez um balanço positivo e entusiasmado da capacidade intelectual e artística espírito-santense. Em um pequeno texto, do dia 03 de janeiro daquele ano, faz um resumo do que havia acontecido de positivo no cenário artístico capixaba no ano anterior:

> 1949 foi um ano para demonstração de capacidade intelectual do capixaba sob vários aspectos, pintura, música e letras. Na pintura tivemos trabalhos de Álvaro Conde, Celina Rodrigues e Alonso de Morais, o primeiro com um quadro exposto na Livraria Copolilo, os últimos expuseram cerca de trinta quadros cada um na AEI. [86]

---

[84] Não há notas ou artigos referentes à I Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo, nos jornais pesquisados. A única referencia é um comunicado do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho e do Sr. Lourival Gomes Machado, à Secretaria de Educação – ES, transcrevendo o "edital" do certame artístico.
[85] ROSA, Murilo. **A Gazeta**, Vitória, 1939.
[86] **A Gazeta**, Vitória, p. 1, 03 Jan 1950.

Certamente o articulista não imaginou que os anos que se seguiam o saldo seria superior àquele por ele citado, com dezenas de exposições tanto de artistas capixabas vindos após aperfeiçoamento no Rio de Janeiro, quanto de artistas do circuito nacional como Theodoro de Bonna, Edson Motta[87], Tadashi Kaminagai[88], Francisco Acquarone e outros. Entretanto, não podemos deixar de salientar que diferentemente do período citado pelo articulista em que a maioria dos artistas mencionados era capixaba, no período seguinte nenhum deles é, o que significa que se trata de situações diferentes.[89].

Em paralelo às atividades da recém criada Escola de Belas Artes foram realizadas na década de 1950 inúmeras exposições tanto de artistas capixabas quanto de artistas provenientes de outras capitais brasileiras. Entre os destaques estava o curitibano Theodoro de Bonna[90], já citado, o italiano Victorio Gobbis e o carioca Helio Seelinger, o capixaba Mauricio Salgueiro, a paulista Zélia Salgado, entre outros.

O paranaense Theodoro de Bonna, aproveitando uma exposição de pinturas na cidade dissertou na Associação Espírito-santense de Imprensa (AEI) sobre "Escolas, sistemas e princípios da pintura".[91] Durante seu discurso fez um passeio pelas fases da História mundial da Arte, desde os gregos com sua arte considerada "clássica" até o início da arte Moderna com todos os seus "ismos". Falou dos equívocos realizados pelos mestres que aceitavam ou recusavam as obras para os salões, das incompreensões sofridas pelos artistas que buscavam o "novo", pois estes artistas foram consagrados tempos depois pelo mestre infalível, "o tempo".

---

[87] Edson Mota (1910-) pintor e escultor. Freqüentou a antiga ENBA. ((Cf: **Dicionário das artes plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1969, p. 374)

[88] Tadashi Kaminagai (1899-) nasceu no Japão em 1899. Veio para o Brasil no início da década de 1940, participa em 1941 do SNBA recebendo a medalha de prata. (Cf: **Dicionário das artes plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 287).

[89] Durante o período de 1955 e 1960 as exposições eram relatadas pelo Jornal O Diário, que infelizmente se perdeu num incêndio, restando apenas exemplares esporádicos, que não foram suficientes para a realização da pesquisa.

[90] Theodoro de Bonna (1904-) nasceu em Morretes no Paraná. Entre 1922 e 1927 estudou pintura e desenho sob a orientação de Alfredo Andersen e logo após esse período, com o auxilio do governo do Paraná e da cidade de Morretes viaja para a Europa permanecendo até 1937. (Cf: **Dicionário das artes plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 161).

[91] A conferência realizada por Theodoro de Bonna foi publicada nos dias 02/02/1952 e 11/03/1952 com o título **"O que é e o que não é arte em pintura".**

Concluiu a palestra dizendo que “a arte assim como a vida é uma só”. Que a verdadeira arte é sempre moderna, quando é criada dentro de um princípio de humanidade e universalidade, e mesmo que os artistas estejam vivendo num momento de pesquisa e confusão, precisam *“absorver os conhecimentos do passado para criar uma arte regional, com sentido universal, pois quem trabalha com honestidade expondo sua personalidade, só pode criar o novo”.*[92]

Durante a década de 1950 o meio artístico capixaba se deparou com duas perdas. A primeira delas foi em 27 de março de 1956 quando morreu na capital da República o paisagista Levino Fanzeres. Mesmo que ele tivesse desenvolvido toda sua trajetória no Rio de Janeiro, durante dias, intelectuais e artistas prestaram homenagens ao capixaba enfatizando suas qualidades artísticas. Em artigo datado de maio de 1956 o jornalista Gentil Pinheiro falou da última exposição do artista no Estado realizada durante as comemorações do IV Centenário da cidade de Vitória, em 1951, e dos sinais da idade que já pesavam sobre o artista,

> Conservador da pintura clássica, desenhando a “coisa” como ela, realmente é, não pendeu para a arte impressionista, cobiçada por idealizadores. Fundou a Colméia de Pintores do Brasil, que tanto benefício prestou aos amantes da arte. (...). Levino Fanzeres, como bom capixaba, aqui começou sua lida e, favorecido por esses motivos paisagistas, com que a natureza dadivosa dotou a nossa terra, surgiram seus quadros e com eles a auréola do pintor. Há pouco tempo e pela última vez, expôs lindos trabalhos, no Colégio Estadual desta Capital e conversamos com o homem, já, teimando com a maldade dos anos. O artista, que não abandonou a natureza, era por ela transformado, em sua aparência física. Possuía ainda o entusiasmo, mas, estava cansado e mais lento.[93]

No ano seguinte, outro fato deixou de luto o meio artístico e intelectual capixaba, a morte do crítico de arte Lindolpho Barbosa Lima, ocorrida em maio de 1957 na cidade de Recife-PE, para onde ele havia se mudado tempos antes. O jornalista Rosendo Serapião lamentou no jornal *A Gazeta* a morte do crítico, salientando a sua importância para os artistas e para os apreciadores da arte. No artigo, o jornalista demonstrou preocupação com os artistas, que a partir daquele momento, não contariam com uma crítica especializada que os estimulasse e contribuísse para que

---

[92] Ibid.
[93] **A Gazeta**, Vitória, p. 3, 05 Mai 1956.

os mesmos não se acomodassem em uma “preguiça mental” que os faria a cair na rotina.[94]

Vitória passou mais um período sem exposições que merecessem por parte dos jornais alguma atenção, talvez até porque não contavam com quem pudesse escrever sobre elas ou apenas apresentá-las aos leitores e apreciadores das artes. Entretanto, não se pode deixar de esclarecer que durante esse período os eventos artísticos na capital capixaba eram relatados pelo jornal O Diário ao qual não pudemos ter acesso, pois, o mesmo se perdeu.

1.6.1 A Escola de Belas Artes

Uma das mais comemoradas realizações do ano de 1951 foi a criação da Escola de Belas Artes do Espírito Santo pela Lei n. 610, de 31 de dezembro. As atividades da recém criada escola foram iniciadas em 23 de maio de 1951, sendo que nesse primeiro momento funcionou em regime de cursos livres – desenho, pintura e escultura - não havendo nenhum pré-requisito ou provas de seleção para a admissão de alunos, considerando que ainda não era um curso superior. No início do seu funcionamento a Escola contou com a matrícula de 120 alunos, “na sua quase totalidade de senhorinhas, tornando-se necessário um revezamento as turmas para que todos pudessem receber lições”.[95]

Poucos meses após a criação da Escola de Belas Artes foi inaugurada em São Paulo a I Bienal (1951), mas suas propostas eram visivelmente opostas às da Escola de Belas Artes capixaba. A Bienal propunha a implosão das bases e dos preceitos estéticos que lembrassem o passado, enquanto a Escola parecia ser pensada em oposição a tudo que fosse “moderno”, totalmente distante das premissas estéticas da primeira. Esta oposição se confirma com a nomeação do pintor acadêmico Homero Massena, que manteve uma linguagem estética voltada para a pintura de paisagem, na qual deixou transparecer os preceitos clássicos de arte.

---

[94] SERAPIÃO, Rosendo. **A Gazeta**, Vitória, p. 1, 1957.
[95] LIMA, Lindolpho Barbosa. Escola de Belas Artes. **A Gazeta**, Vitória,p. 7-8, 29 Ago 1951.

Massena foi aluno da Escola de Belas Artes, especializando-se na *Academia Julien* em Paris, instituição que deve parte de sua importância ao fato de ter sido um ponto de atração de diversos grupos considerados "marginalizados" na cena artística da virada do século XIX para o século XX. Além disto, era a única academia que aceitava jovens mulheres, onde tinham a oportunidade de pintarem nus a partir de modelos vivos[96]. Entre os artistas ilustres que estudaram na Julien, pode-se destacar Maurice Denis, Henri Matisse e Marcel Duchamp.

> Uma marca do treinamento dispensado na Julien era justamente a habilidade de trabalhar registros estilísticos diferenciados, que freqüentemente rompiam com os limites de uma resposta meramente 'realista' aos modelos, como bem demonstra a prática da caricatura, usual entre os alunos e alunas da instituição.[97]

Mesmo tendo estudado em um local tão afeito às inovações estéticas, Massena se manteve avesso às mesmas. Com base nas características do ambiente artístico capixaba, pode-se até dizer que o artista continuou acadêmico por ser conveniente, pois aqui encontrou um mercado que absorvia suas obras, não precisando assim romper os limites da pintura meramente realista.

Homero Massena direcionou a Escola de Belas Artes local seguindo uma estrutura pautada nos velhos moldes acadêmicos. As aulas eram padronizadas e ancoradas no ensino prático (aulas de desenho do natural e cópias de modelos de gesso e modelo vivo). As aulas sobre paisagens foram feitas ao ar livre, usando o modelo já utilizado desde o final do século XIX por todo o país, inclusive na COLMÉIA dos artistas, no Rio de Janeiro.

Dessa maneira, não colaborou para a atualização do gosto estético entre os alunos, permanecendo o "gosto acadêmico" ou as estéticas tradicionais, já obsoletos nos centros mais avançados. Massena, porém, não permaneceu por muito tempo como diretor da Escola. Em 1953 através de um ofício, que ele enviou à secretária Maria

---

[96] VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª Republica (1890-1930). 19&20, Rio de Janeiro, v.I, n.3, nov.2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm.

[97] Ibdem.

Cecília Jouffroy[98], deixou o cargo e passou a partir daquele momento a dedicar-se somente a ministrar aulas na Escola que ajudou a fundar.

A primeira exposição realizada pelos alunos da recém criada Escola de Belas Artes foi no dia 10 de dezembro de 1951, contando com a presença do então Governador do Estado Jones dos Santos Neves e de outras autoridades. A exposição, segundo noticiou o jornal A Gazeta foi um *"verdadeiro acontecimento em nossos meios culturais e artísticos (...). Não se poderá desejar maior aproveitamento e maior revelação, na bem organizada exposição"*[99].

Até então a Escola contou com um número reduzido de professores, sendo a maioria deles artistas autodidatas, que concentravam o ensino na paisagem e em natureza-morta. Entre os primeiros docentes são citados Frei Antonio Nunes, Rudolfo Paulo Wolff e Zeny Flores Alves que participaram do mesmo pensamento estético acadêmico defendido por Homero Massena. É importante lembrar que, no mesmo período, já se desenvolviam nas capitais hegemônicas do país experiências inovadoras, como o abstracionismo, difundidas pelos Museus e pelas Bienais de São Paulo, inspirada na Bienal de Veneza.

Após a criação em 1954 da Universidade do Espírito Santo, a Escola de Belas Artes foi autorizada a funcionar como Curso Técnico de Nível Superior, sob Decreto nº 40065, de 03 de outubro de 1956. Desta maneira, a organização acadêmica foi adequada às exigências da Legislação Federal, mantendo os mesmos cursos, em funcionamento desde a sua criação, além da criação de dois novos cursos: Decoração e Professorado de Desenho. Para ingresso na Escola os candidatos realizavam prova de aptidão envolvendo conhecimentos específicos da área artística, em especial de Desenho Artístico.

Para Homero Massena o ensino do desenho era base fundamental para aqueles que desejassem pintar quadros, sendo assim uma base para as outras artes:

---

[98] Oficio à Secretária Maria Cecília Jouffroy, Vitória, 21 Janeiro 1953.
[99] A Gazeta, p. 1, 1951.

> Devo considerar que, sem a aprendizagem básica do desenho será impossível a qualquer estreante tentar, com segurança, pintar quadros, a menos que esteja filiado à Escola Futurista, o que contraria os métodos exigidos pelo Ministério da Educação, bem como de todas as Escolas de Belas Artes no gênero da que possui nosso Estado.[100]

Esta valorização do desenho foi utilizada desde a criação do ensino artístico no país e as aulas teóricas, mais especificamente as que abordavam a História da Arte[101], foram ministradas em forma de palestras, no qual os palestrantes se detinham na análise da arte produzida pelas antigas civilizações.

Em uma destas palestras ministrada pelo crítico Lindolpho Barbosa Lima intitulada *"Formas e Escolas de Arte"* em 1951, é possível perceber o caráter idealista do texto que ressalta a importância de apoiar os valores pessoais do artista em detrimento de qualquer compromisso com o mercantilismo.

> Procurando dar um cunho prático e impressionante a minha palestra convosco, desejo vos prevenir desde já contra os perigos da tendência para a comercialização de produção artística, mal que acarreta a expressão das obras de arte, convertendo o técnico num odioso instrumento de decadência do espírito social, marcado na sua personalidade pela desleal concorrência da produção barata em detrimento da vida do verdadeiro artista.[102]

Também fora dos limites da Escola de Belas Artes, as impressões sobre Arte Moderna, publicadas nos jornais de circulação local, não foram as melhores. Entre os textos encontrados deu-se destaque a *Arte Moderna*, do jornalista Benevenuto Cardoso (1954). Ele escreveu sobre a conversa que teve com o escultor Modestino Kanto[103], sobre uma exposição de Arte Moderna[104] ocorrida no Rio de Janeiro. Ele revelou a indignação e o espanto diante das obras expostas. Modestino Kanto classificou as pinturas ali expostas de "aleijões" e os artistas de "esquizofrênicos". Em contrapartida, o jornalista Benevenuto Cardoso disse que

---

[100] Oficio de Homero Massena ao Governador Jones dos Santos Neves, Vitória, 08 abr 1952.

[101] No inicio a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, não tinha a disciplina de História da arte, bem como as demais criadas no século XIX ou no inicio do XX. No caso da Escola de Belas Artes do Espírito Santo, a mesma ainda funcionava em caráter experimental não existindo a disciplina de História da arte.

[102] LIMA, Lindolpho Barbosa. Formas e Escolas de Arte. **A Gazeta**, Vitória, p. 3, 18, 20,21,22 Nov 1951.

[103] Modestino Kanto. Nascido em 1889, em Campos no Rio de Janeiro. Ingressou em 1908 na Escola Nacional de Belas Artes, estudando com Rodolfo Bernardelli. Foi premiado em 1918 com bolsa de estudos na Europa. Na França estudou com Paul Landowsky, que posteriormente iria esculpir a estatua do Cristo Redentor. Faleceu em 1967. (Cf.: www.alerj.rj.gov.br/memoria/cd/bios/mkanto.html).

[104] CARDOSO, Benevenuto. Arte Moderna. **A Tribuna,** Vitória, p.3, 17 Out. 1954.

admitia a evolução das artes, mas concordava com o escultor ao respeitar os acadêmicos pelo “bom senso e o respeito pelo desenho”. Cardoso reafirmou que as marinhas, as paisagens e os retratos modernistas eram as coisas mais “esquisitas” que ele já tinha visto na vida, enquanto que as naturezas-morta tinham frutas quadradas, concordando com o escultor que se tratavam de verdadeiros “trabalhos de psicopatas”.

O jornalista estava se referindo às obras expostas no III Salão de Arte Moderna realizado no Rio de Janeiro no ano de 1954. Aproveitou a indignação do “amigo escultor”, e argumentou que aqueles artistas é que nada entendiam de arte e que eram todos uns “desequilibrados”. Na primeira parte do discurso pode-se notar certo ar de deboche parte do articulista ao falar sobre os modernistas.

> Se é retrato, a vítima não tem expressão alguma, sendo até necessário escrever o nome para que se o conheça. Se, é composição a figura tem os braços e as pernas inchados, como se sofressem de erisipela. Verdadeiros monstros. [...] certa pintora comunista costuma pintar umas crioulinhas todas alinhadas, em fila, no morro, verdadeiro trabalho de menina de escola primária. Na escultura encontram-se os mesmos atentados à anatomia e às proporções[105].

Na segunda parte do texto, o autor ressalta a valorização dos artistas acadêmicos, concordando nesse momento com o amigo “indignado”.

> A verdade é que daqui a 30 anos, ainda serão lembrados os nomes dos grandes mestres como: Pedro Américo, Vitor Meirelles, Zeferino da Costa, Rodolpho Amoedo, Eliseu Visconti, Batista da Costa, Antonio Parreiras, e mais ninguém se lembrará desses que se dizem artistas modernos. Não há comparação entre uma natureza morta de um Levino Fanzeres e uma tela de um desses artistas modernos. Justamente porque nós cultuamos o belo e eles não sabem o que isso seja[106].

Conservador e carregado de preconceitos contra a arte moderna, Benevenuto Cardoso considerava-se com “a vista educada para distinguir o que é bom do que não presta”, e por isso sentia-se apto para falar sobre tal assunto. Tal preconceito transpareceu no prognóstico sobre os artistas que criticava, e também parecia atestar seu escasso conhecimento sobre Arte Moderna. Benevenuto estava tão

---

[105] Sobre o III Salão de Arte Moderna, ou Salão Preto e Branco de 1954.
[106] CARDOSO, loc.cit.

imbuído das regras vigentes, que não conseguiu entender o que ultrapassava estas regras, não se mostrando preparado para o “Novo”. Neste discurso também se pode perceber que Benevenuto talvez não tenha “errado” quando apontou aquilo que ele julgava ser um defeito, mas quando se contentou apenas em apontar os defeitos, dando sua opinião como finalizada, sem nenhuma base ou teoria que a confirmasse.

Tal pensamento apenas reforçou o gosto e o pensamento acadêmico vigente na Escola de Belas Artes do Espírito Santo, que embora criada antes da publicação desse texto de 1954, mantinha-se distante dos conceitos de arte moderna e de suas tendências estéticas. Tal situação perdurou até início dos anos 60, quando algumas mudanças mais significativas começaram a ser sentidas.

A federalização da Escola ocorreu em 1961[107], e com ela uma reestruturação. Naquele momento coube à Escola de Belas Artes a iniciativa de criar alguns meios capazes de movimentar o acomodado meio artístico, visto que “os artistas dependiam direta ou indiretamente das estruturas sociais que lhes davam suporte”.[108]O ensino da arte, que até esse momento, era retrógrado e acadêmico, passou a seguir novos parâmetros com a chegada de professores de outros estados brasileiros. Entre eles os paulistas Raphael e Jerusa Samú e os cariocas Moacyr Figueiredo e Freda Cavalcante Jardim.

Ao chegarem ao Estado, estes artistas começam a difundir as novidades estéticas referentes “a suportes, materiais, técnicas e às linguagens contemporâneas propondo uma maior articulação entre o pensar e o fazer arte, isto é, entre a teoria e a prática”.[109] Incentivaram o debate teórico e crítico sobre a produção da arte local. Sendo assim, os alunos começaram a ser estimulados por aqueles professores, a ampliarem seus conhecimentos artísticos através de leituras, oficinas de arte, exposições e visitas a museus e principalmente às Bienais de São

---

[107]A EBA-ES foi federalizada em 31 de janeiro de 1961 através da Lei Federal n° 3.868. Entre os anos de 1952 e 1956 a EBA funcionou como escola livre, na Avenida Jerônimo Monteiro, 31 ao lado da Escadaria do Palácio Anchieta. Até esse momento pertencia ao Governo Estadual. Em 1969 a Escola de Belas Artes muda-se definitivamente para o campus da Universidade Federal do Espírito Santo. Na década de 1970 é transformada em Centro de Artes.

[108] ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: SENAC/SP, 2006, p. 207.

[109] LOPES, Almerinda da Silva. “Artes Visuais e Plásticas no Espírito Santo”. In: BITTENCOURT, Gabriel (Org). **Espírito Santo**: um painel da nossa história. Vitória: EDIT, 2002, 2002, p. 76.

Paulo. A partir de 1966 a Escola de Belas Artes foi responsável por movimentar o meio artístico local, através do Salão de Artistas Capixabas e com a participação dos seus alunos no recém criado Festival de Inverno de Ouro Preto.[110]

Entre esses professores podemos destacar a atuação do Artista Maurício Salgueiro[111], que em 1960 concorreu no 65º Salão Nacional de Belas Artes com uma escultura em tamanho natural da bailarina Sandra Dickens, trabalho com o qual venceu o salão. Em 19 de outubro de 1960 o jornal A Gazeta noticiou a conquista do prêmio de *Viagem ao Estrangeiro*, informando que durante o período de três anos o artista permaneceria na Europa. Ainda segundo a mesma nota, a viagem teve início em fevereiro de 1961, mas antes, realizou em Vitória "uma exposição dos seus mais valiosos trabalhos". Por falta de galerias ou lugares apropriados para mostras de arte, a exposição foi realizada na filial da casa comercial Orlando Guimarães S/A, na Avenida Capixaba. A exposição foi inaugurada no dia 02 de dezembro com aquarelas, desenhos e estátuas entre os quais teve destaque a obra com o qual o autor conquistou o prêmio de Viagem ao Estrangeiro.

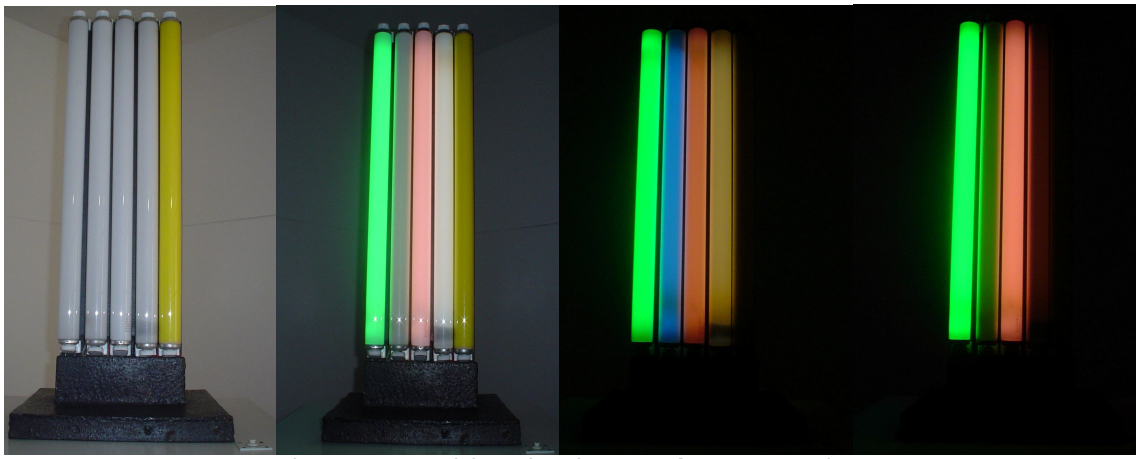


Figura 14: Mauricio Salgueiro. **Escultura II**, 1963/64.

Em 1965, Mauricio Salgueiro foi premiado com o primeiro lugar no "I Salão do Artista Jovem"[112]. Este foi um dos primeiros prêmios a nível nacional que o artista

[110] Criado em 1966 pela Universidade Federal de Minas Gerais.
[111] Maurício Salgueiro residia no Rio de Janeiro, mas era professor da Escola local. Nos anos 50 não havia ainda assumido uma posição clara e fez simultaneamente abstração e figuração.
[112] Esse evento foi promovido pela União Pan-Americana & Esso Brasileira de Petróleo, recebendo a quantia de Cr$ 1 milhão e tornando-se representante do Brasil numa mostra nos Estados Unidos, concorrendo assim ao titulo máximo da escultura mundial.

conquistou na mesma década. Estes fatos foram noticiados pela imprensa local e repercutiram positivamente na Escola de Belas Artes e entre o público local.

As iniciativas de mudança e de atualização das linguagens artísticas eram até então, contestadas e não encontravam nenhum apoio ou compreensão, em especial, por parte dos governantes. Aqui se pode ressaltar que nos anos 60, "os movimentos culturais da cidade foram motivados pelo romantismo político. E de repente a mão governamental tolhe tudo. Qualquer associação foi considerada tentativa de subversão".[113] Contudo, a nova concepção artística difundida na Escola de Belas Artes ampliou significativamente o ânimo dos alunos e propôs uma maior articulação entre o pensar e o fazer arte.[114]

No Espírito Santo, assim como em outras capitais do país, a década de 1960 representou uma nova fase da vida artística e cultural. A federalização da Escola de Belas Artes iniciou uma nova fase de transformação no ensino das artes, ampliando o número de disciplinas e os conteúdos artísticos. Este período tem como característica principal o desenvolvimento, por parte de alguns artistas, de sintaxes mais atuais e diversificadas que se concentravam em romper com o passado acadêmico capixaba.

> Tais artistas, através de uma atitude crítica, de oposição ou de irreverência, se debruçaram sobre questões não mais de representação do mundo exterior ou analógico, mas de linguagem. Nesse sentido, puseram em relevo não a temática e o conteúdo figurativos, mas propuseram um novo agenciamento da forma, da estrutura e do espaço, negando a arte como um processo de representação mimética.[115]

---

[113] Disponível em http://www.taru.art.br/01m.html acesso em 30/10/2009.
[114] LOPES, Almerinda da Silva. "Artes Visuais e Plásticas no Espírito Santo". In: BITTENCOURT, Gabriel (Org). **Espírito Santo**: um painel da nossa história. Vitória: EDIT, 2002, 2002, p. 78.
[115] LOPES, Almerinda da Silva. Pioneiros do Modernismo. In: www.sindiappes.com.br acesso em 20/01/2009.

1.7 O Modernismo Tardio

> A modernidade é, assim, consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade.[116]

No panorama da pintura brasileira, a passagem dos anos 50 para a década de 60 evidenciou-se pelo retorno à figuração e pelo abandono dos abstracionismos – geométrico e informal -, vertentes caracterizadoras das vanguardas do pós-guerra e da década subsequente. Também é a partir desse período que as tradicionais categorias artísticas entraram em crise ou, em muitos casos, foram rompidas pelos artistas.

Sem dúvida foi um período de grande vitalidade artística, e da retomada da figura, em seus diferentes encaminhamentos, marcado pelo aparecimento de movimentos que se apoiavam numa ânsia de realidade, tendência que ancorava o cotidiano da arte. Nos anos 50, o uso da expressão Abstração Informal se generalizou e foi empregada pelos diversos teóricos e críticos para designar as tendências da abstração não geométrica.

Logo no início da década de 1960, tanto o informalismo como as outras tendências abstracionistas, já apresentavam sinais de esgotamento, abrindo lugar para o aparecimento da arte conceitual (*performances, happenings, arte cinética, experimentalismo*), uma arte de tendência mais crítica.

Os artistas informais brasileiros, a exemplo dos europeus e americanos, não atuaram em grupo, nem foram adeptos da disciplina artística. Suas preocupações foram intelectuais, e estas decorreram de questões da experiência individual, da expressão livre e plena do indivíduo através do fazer artístico, do trabalho criativo e não do coletivo. Dessa forma, esses não produziram discursos de grupo, ocasionando um escasso registro documentário.

---

[116] COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da Modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 25.

No quadro político, os primeiros anos da década de 60 foram de efervescência populista. Esse momento foi interrompido pela instauração do Regime Militar de 1964, acontecimento que levou vários artistas a sintonizarem seu fazer artístico com os anseios de resistência civil, ligando-os cada vez mais com a realidade do país. Foi nessa conjuntura histórica que chegaram os influxos das neofigurações européias e, de uma forma mais indireta, a Pop Art norte americana.[117] Com a instauração do Regime Militar era de se esperar um retraimento e até mesmo um recuo artístico e cultural no país. Isto não aconteceu, ao contrário, teve início um período de efervescência criativa que contagiou todo o país. Este período, no Brasil, é marcado pelos experimentalismos de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape.

Na cidade de Vitória desenvolveu-se um conceito de modernismo bastante peculiar, lento e defasado no tempo. Isto permite compreender que embora a produção abstracionista já não fosse novidade no âmbito dos centros hegemônicos do país, na capital capixaba desenvolveu-se um tipo de modernismo tardio, em que a principal tarefa foi uma tentativa de romper com uma tradição acadêmica e figurativa, que reinou quase solitária entre os artistas locais. Assim sendo, a análise das singularidades locais precisam ser enfrentadas com muito cuidado, para se "tentar construir uma ideia de modernidade que faça jus a suas conquistas sem se deixar contaminar pela autocelebração ou pela radicalização contrastiva", como observa Annateresa Fabris[118].

Segundo Antoine Compagnon[119] a modernidade adotou facilmente uma postura provocante, mas seu interior foi desesperado, pois a palavra de ordem foi por excelência "criar o novo", e o moderno foi um rompimento com a tradição e com o tradicional, com aquilo que resiste à modernização. A arte abstrata rompeu com o esquema representacional vigente e a abrangência de suas manifestações contribuiu para revolucionar o fazer e a vivência do homem contemporâneo. O advento da abstração não significou somente a eliminação dos resíduos figurativos

---

[117] ALVARADO, Daisy V.M. Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60:** Neofigurações fantásticas e neo-surrealismos, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural, Edusp, 1999, p. 15.
[118] FABRIS, Annateresa. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 09.
[119] COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da Modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p.10.

da pintura, mas um repensar do binômio arte/artista e seu funcionamento em uma sociedade onde grandes transformações estavam em curso.

Ao estudar, de forma rápida, o modernismo no Espírito Santo não se quer que mais uma vez seja sublinhado o que se possui de inércia e conformismo, mas ao contrário, deseja-se destacar a ânsia de renovação e os lampejos de modernidade que muitas vezes não têm merecido atenção. Houve defasagem, mas isso ocorreu também em outras partes do Brasil onde a modernidade começou com certo atraso, principalmente onde não houve incentivo ou apoio necessários à atualização do fazer artístico. O contato com novas tendências artísticas foi mais fácil para os artistas que residiam nos centros hegemônicos ou para aqueles que temporariamente viajavam para a Europa, porém segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves,

> [...] não bastava morar fora do Brasil para assimilar os estilos emergentes na Europa: antes de mais nada, era preciso manter íntegras a capacidade de pesquisar, a vontade de se renovar esteticamente, a coragem de romper com esquemas arraigados.[120]

Ao mencionar a questão da modernidade na capital capixaba, nesta dissertação se dará um enfoque à atuação do pintor abstrato Carlos Chenier que mesmo iniciando na pintura informal nos anos 60, já com relativo atraso, juntou-se com outros artistas e intelectuais, e contribuíram para a atualização do cenário artístico capixaba, opondo-se, naquele momento, aos modelos ultrapassados do academicismo focado nas pinturas de paisagem, que imperava até então em Vitória. Esta atualização se fazia necessária e urgente, pois este desejo de ruptura, de inovação e de experimentação já vinha sendo realizado por parte dos artistas mais experientes, como Raphael Samú, Robert Newman[121] e Maurício Salgueiro.

O conceito de modernidade na história ocidental é tido como o momento atual, o presente, o recente, o que se opõe ao antigo, ao velho, ao acabado; é o estado de ser “moderno”. No campo das artes este conceito de moderno está ligado à emergência de movimentos de renovação da linguagem artística. Para Henri

---

[120] GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org). **Arte Brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA/MAC-USP, 2007, p. 41-42.

[121] Robert Newman residiu em Vitória temporariamente fazendo tanto retratos de membros da elite como meio de sobrevivência e abstração, arte ainda não absorvida por essa mesma elite.

Lefebvre[122] “a modernidade seria a consciência da formação de uma nova realidade que se distancia do passado imediato, pela introdução de novos valores, para uma transição para o Novo”, ou seja, uma ruptura com a tradição imediata.

A contribuição de alguns artistas para o ultrapassado ambiente cultural capixaba foi naquele momento uma oposição ao passadismo acadêmico que imperou entre os nossos artistas. Para Carlos Chenier realizar arte fora dos parâmetros vigentes, aqui ainda era uma luta contra os resquícios de um tabu, pois segundo ele nem todas as pessoas aceitavam a abstração como arte. Entendia-se como arte abstrata tudo aquilo que não era visto como paisagem nos moldes rigorosamente acadêmicos.

Essa observação de Carlos Chenier foi realizada num momento em que a arte abstrata também já era um gênero ultrapassado nos centros mais avançados. Sendo assim, dá para avaliar quão atrasado se encontrava, ainda, o meio artístico capixaba. Na década de 60, as obras apresentadas por ele ao público capixaba causaram um abalo nas estruturas artísticas, incapaz de perceber e absorver as inovações artísticas que já vigoravam nas principais capitais brasileiras.

Se na década de 60 as artes plásticas tomavam novo impulso, criando um ambiente artístico a ser explorado, a abstração e as novas tendências começariam, então, a ser absorvidas pelos artistas e pelo público capixaba.

1.7.1 O Museu de Arte Moderna Capixaba e os Salões de Artes Plásticas.

No Brasil os primeiros museus de arte foram criados no final da década de 1940 e início da década de 1950, durante uma das fases mais intensas da vida econômica, cultural e artística do país. Na época foram criados os três principais museus: o MAM-RJ (1948), o MAM-SP (1948) e o MASP (1948), que foram constituídos a partir do modelo norte americano. Entre esses museus, o MAM-SP foi o de maior destaque, naquele momento, pois começou a organizar uma coleção que reunia arte

[122] LEFEBVRE, 1962, apud GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Arte Brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA/MAC-USP, 2007, p. 18.

antiga e moderna. Entretanto, em termos de Arte Moderna o MAM-RJ firmou a mais expressiva das coleções sobre esse período.[123]

No Espírito Santo, o primeiro museu de características modernistas foi fundado, como já mencionamos antes, por iniciativa particular do artista plástico Roberto Newman, em 08 de setembro de 1965, data do aniversário da Cidade de Vitória. Ao chegar à Vitória no inicio dos anos 60, vindo de Belo Horizonte, Roberto Newman ficou perplexo com o incipiente ambiente cultural capixaba e, principalmente, com a falta de espaços para a realização de exposições, como museus e galerias.

Homem culto e experiente, ele conseguiu sensibilizar um bom número de intelectuais e personalidades da vida política e social, em prol do seu projeto de atualização da arte local. A exemplo dos museus criados em outros Estados, no final da década de 40, foi uma maneira importante de ajudar na formação e atualização do olhar estético no meio capixaba.[124]

Sem nenhum apoio por parte das instituições governamentais, seja municipal ou estadual, ao contrário do que ocorreu no Rio de janeiro e em São Paulo, o museu não contou com sede própria nem recursos financeiros. Por causa disto, Newman resolveu instalar o museu na sua própria residência, funcionando assim como uma instituição privada, tentando mantê-la com a contribuição de cerca de 300 associados e amigos do museu. Entretanto, os sócios não contribuíram mensalmente como previsto o que levou ao endividamento e ao fechamento do museu, que acabaria tendo vida efêmera.

Uma das principais atividades do recém criado Museu de Arte Moderna do Espírito Santo foram as sessões de cinema, com filmes inéditos na cidade. Recebeu intelectuais, artistas e interessados em atualizar ou mesmo dar inicio um desenvolvimento das técnicas e dos procedimentos artístico, através de cursos ali ministrados. Ao final de cada mostra de cinema foram realizados debates sobre a obra de renomados cineastas, como Jean-Luc Godard e Alfred Hitchcock. A

[123]Até o incêndio de 03 de Março de 1978 que destruiu quase todo o seu acervo e comprometeu boa parte de sua arquitetura.
[124]Disponível em www.sefaz.es.gov.br acesso em 02/03/2009.

cinemateca do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo estava em sintonia com os ideais do Cineclube Alvorada[125].

No ano seguinte a sede do Museu começou a funcionar em outro espaço, também improvisado, na Rua Barão de Monjardim, contando com uma galeria de arte, escritório, biblioteca, cinemateca e um bar. Com a mudança de local, permitiu-se a realização de Salões de Artes Plásticas, no qual participaram artistas tanto locais, quanto de diversas regiões de Brasil.

Durante o curto funcionamento do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo, foram promovidos três Salões de Artes Plásticas em nível nacional. O primeiro foi realizado no ano de 1966 e contou com a participação de 78 artistas de 10 Estados brasileiros, num total de 213 trabalhos.

No segundo semestre de 1967 foi organizado o II Salão do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo (MAM-ES), com a publicação do regulamento, no jornal A Gazeta, definindo as inscrições. O coordenador do MAM-ES, Robert Newman informou a confirmação de artistas para o Salão, a ser realizado entre os dias 8 e 24 de setembro daquele ano. Esse salão obteve um sucesso maior que o primeiro, contando com a participação de 117 artistas de nove Estados brasileiros, totalizando 353 trabalhos. Ao II Salão concorreram ainda 29 artistas capixabas em igualdade de condições com os de outros Estados. Os prêmios foram conferidos por um júri composto de três críticos: Harry Laus (Jornal do Brasil), Rubem Braga (na época crítico de Arte em jornais e revistas), Teixeira Leite.

A organização ficou a cargo de artistas e professores do Rio de Janeiro e de outros Estados, entre eles, Marcelo Vivacqua (diretor da Escola de Belas Artes da UFES), Moacyr Figueiredo e Maurício Salgueiro (artistas e professores da UFES). O salão foi visitado por cerca de 10 mil pessoas, quase o dobro dos visitantes do salão anterior. Como premiação o Museu de Arte Moderna do ES distribuiu NCr$ 10 mil

[125] Idem.

(dez milhões de cruzeiros velhos) em prêmios, além de medalhas de ouro, prata e bronze.[126]

O III Salão Nacional de Artes Plásticas foi inaugurado em 08 de setembro de 1968 no Teatro Carlos Gomes, dele participaram artistas de oito Estados brasileiros, três países e três embaixadas estrangeiras. Durante o Salão o pintor Álvaro Conde, recentemente falecido, recebeu como homenagem uma sala especial. Ainda no ano de 1968 foi realizada no Teatro Carlos Gomes a *I Exposição do Acervo do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo,* composta de pinturas, gravuras, esculturas e desenhos, patrimônio formado durante os dois anos de existência do Museu. Durante a exposição o diretor do Museu ofereceu obras doadas pelos artistas ganhadores do II Salão aos patrocinadores: Governo do Estado, Reitoria da UFES e à Prefeitura Municipal de Vitória.[127]

A falta de incentivo financeiro, seja para pagamento das despesas que a organização dos salões gerava, seja para saldar os compromissos necessários à manutenção da instituição, fez com que a iniciativa do Museu não fosse adiante, terminando os salões apenas com três edições. O Museu de Arte Moderna do Espírito Santo fechou suas portas pouco tempo depois de completar cinco anos de existência, em 1970, com prejuízos para a arte e a cultura local.

Nessa década os jornais relatavam apenas os acontecimentos, pois não houve quem atuasse como crítico para os salões ou para as obras apresentadas pelo museu e pelas exposições originárias da Escola de Belas Artes. Também é nessa época que começa a aparecer o nome de Carlos Chenier nos jornais locais, mesmo que nesse primeiro momento apenas citado como artista abstracionista e poeta.

O final da década de 1960 e início da década de 1970 foi marcado pela atuação de artistas com visões e temáticas distintas. Continuava em atuação o acadêmico Homero Massena, mas já sem grande repercussão, pois os olhares se voltaram para as inovações artísticas. Entre estas, destaque deve ser feito aos artistas com visões

---

[126] No mesmo ano eram realizadas na cidade de Vitória, a I Mostra de Cinema Amador 16mm e o XX Salão Capixaba de Arte Fotográfica (Internacional), além é claro das mostras dos alunos da Escola de Belas Artes.
[127] **A Gazeta**, Vitória, p. 2, 16 Fev 1968.

contemporâneas como Atílio Gomes. Este último foi o primeiro artista capixaba a apresentar ao público espírito-santense uma manifestação de vanguarda no Estado. Em 1970 apresentou em Vitória o primeiro Happening que teve repercussão nacional e foi intitulado “Estilingue Gigante”. Almerinda da Silva Lopes credita ao “Estilingue” a introdução das práticas contemporâneas na arte produzida no Estado.

Ainda na década de 70 são criadas duas galerias voltadas para a arte contemporânea: Arte e Pesquisa (UFES) e Galeria Homero Massena, ambas assumindo a tarefa de divulgação da produção atual brasileira, testemunhando os sinais de renovação artística da cidade de Vitória. Entretanto, não se pode deixar de salientar duas ambiguidades da Galeria Homero Massena. A primeira é que mesmo sendo criada para a divulgação da arte contemporânea na cidade de Vitória apresentou pouca coisa que podia ser tida como arte contemporânea, situando-se nas linguagens modernas. A segunda foi em relação ao nome escolhido que homenageou um dos maiores defensores da arte acadêmica e um dos opositores à renovação das linguagens artísticas na capital capixaba.

Para a Escola de Belas Artes da UFES (naquele momento já conhecida como Centro de Artes) ficou apenas a responsabilidade de formar e estimular a reflexão e a produção artística.[128] Neste momento os artistas capixabas e suas produções começaram a ser encarados com mais seriedade, e a busca de um movimento mais atual pulsava por uma arte subjetiva, onde os artistas não mais precisavam se sujeitar à ditadura dos acadêmicos.

A Escola de Belas Artes local promoveu palestra proferida por Frederico Moraes, que discursou sobre consciência crítica. Em sua fala, o crítico observou que nos centros mais desenvolvidos, a década de 70 “mostrou-se mais reflexiva, caracterizada por uma atitude mais intelectual e mais fria, no qual a própria arte nessa década não era emotiva e havia uma atmosfera altamente intelectualizada”.[129] Nesse momento, a crítica de arte exigiu do espectador uma leitura especializada,

---

[128] Também são desse período os textos de critica de arte de **Carlos Chenier**, publicados na coluna *Artes Plásticas* do jornal *A Gazeta*.
[129] CHENIER, Carlos. Frederico Moraes e a consciência crítica. **A Gazeta**, p. 2, 24 maio 1979.

pois, neste período, a vanguarda passou por um esfriamento, ou melhor, já tinha esgotado seu ciclo no início dos anos 60.

Na década de 1980, com o ressurgimento da pintura, artistas capixabas começaram a buscar uma linguagem própria com o reprocessamento das formas, dos temas e das gramáticas artísticas, mesmo que de forma anacrônica. Mesmo, com todo empenho por parte das galerias e dos artistas mais ativos a situação do mercado em relação à arte contemporânea continuaria inalterada, e nem se processou aqui o exercício de uma crítica especializada.

> O que se vê são matérias de cunho amadorístico, centradas num discurso impressionista, que nem orientam, educam ou estabelecem a ponte arte/público, uma vez que não revelam critérios de análise e julgamento, e muito menos articulam um discurso estético coerente com as obras.[130]

As transformações de ordem econômica e social, bem como a assimilação das novas estéticas, processadas no decorrer das últimas três décadas na capital capixaba, não decretaram a morte da pintura tradicional e acadêmica. Muitos foram os motivos que fizeram com que o gosto pelas pinturas acadêmicas se mantivesse vivo até os dias atuais. Entre eles pode-se citar *"um mercado fiel, cujo olhar foi moldado na fruição das obras de paisagistas acadêmicos e na crítica jornalística local"* [131] que sempre privilegiou esse gênero artístico. Tal peculiaridade local mostra ainda a dificuldade de assimilação das linguagens contemporâneas que acanhadamente chegaram à cidade de Vitória[132].

---

[130] LOPES, Almerinda da Silva. Artes Visuais e Plásticas no Espírito Santo. In: BITTENCOURT, Gabriel (Org). **Espírito Santo**: um painel da nossa história. SECES. Governo do Estado do Espírito Santo. Vitória: 2002, p. 84.

[131] COSTA, Solange M F O. Celina Rodrigues: 50 anos de paisagem. Monografia em Artes Plásticas defendida na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, 2006, p.18.

[132] Infelizmente não foi possível realizar um panorama mais completo sobre a década de 70 na capital capixaba. Entre os principais jornais do período estava ***O Diário*** que foi queimado durante um incêndio no prédio onde os mesmos se encontravam, deixando uma lacuna sobre os principais acontecimentos artísticos da cidade de Vitória.

CAPÍTULO 2

A CRÍTICA DE ARTE

Figura 15: Theodoro De Bonna. ***Críticos***. 1938.

As obras de arte sempre foram objeto de interpretação, julgamento, avaliação e estabelecimento de gosto. Estes juízos foram considerados como componentes de um patrimônio cultural, exigindo atenções particulares por parte da sociedade e dos seus órgãos representativos. Sendo assim, uma obra existe como obra de arte apenas no juízo que a reconhece como tal.

Este primeiro juízo sobre a obra é implicitamente formulado pelo próprio artista que a realizou, no momento em que, ao considerá-la completa, deixa de trabalhar nela e a entrega ao mundo. Desde então, também para ele, a obra é objeto de crítica, juízo e de avaliação histórica. Nos primórdios da crítica de arte o que determinou tal julgamento estava relacionado aos sentimentos que a obra provocava no espectador,

> O coração julga as obras de arte através de um sentimento imediato e decisivo, e que a razão ou o consenso universal, que justificam posteriormente o julgamento do coração, não poderiam precedê-lo. Sendo o sentimento o fato primordial[133].

Ainda para o crítico André Richard, a primeira regra que aparece para os escritores sobre crítica de arte no século XIX é a de *semelhança*. Este princípio pretende que a obra se assemelhe ao modelo que a inspirou. Nesse sentido, o próprio Platão referiu-se a ela comparando as pinturas a espelhos. Para os escritores daquela época, a arte era apenas imitação, e a diferença entre os artistas estava na técnica. A crítica era descritiva e o critério da *semelhança*[134] conduzia à transposição literária, gênero quase tão antigo quanto à própria crítica, e que se justifica até o fim do século XIX pela ausência ou raridade das reproduções gráficas. De Luciano (segunda metade do século II d.C.) a Theophile Gautier (século XIX)[135], a descrição das obras foi obrigatória em qualquer ensaio crítico.

A crítica como um processo de interpretação das obras originou-se no século XVI, mais precisamente nos testemunhos literários de alguns escritores mais sensíveis.

---

[133][133] RICHARD, André. **A crítica de arte**. Tradução de Maria S. B. Cicaroni. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (coleção Universidade Hoje), p.53. Em 1750/1758 Baungarten denominou o estudo do belo de Estética.

[134] Até o fim do século XIX, o critério de semelhança, que ainda orienta o julgamento do público comum, e que desapareceu na crítica contemporânea, jamais havia sido colocado em dúvida pelo público e os críticos geralmente o aceitaram. (Richard, id. ib, p.18).

[135] RICHARD, id., p.15.

Naquele primeiro momento a crítica não pretendia a divulgação desses escritos, mas restringir a fruição do valor artístico a um círculo de espíritos eleitos e de pessoas de cultura que pela sua condição social podiam influenciar a produção artística através de encomendas e de aquisições. A literatura dedicada às obras de arte era feita pelos próprios artistas que sentiram necessidade de acompanhar, justificar e sustentar a sua obra com declarações.[136]

A crítica de arte especializada no sentido científico e profissional, com a finalidade de interpretação e avaliação das obras artísticas, surgiu só a partir do século XVIII, quando predominou uma cultura iluminista, caracterizada pelos salões, pelos teatros, pelas salas de concertos e pelos museus, "que recusavam qualquer dogmatismo negando os valores das teorias da arte e do belo, assim como a autoridade do modelo histórico do antigo"[137]. As instituições se espalharam pelas cidades européias, agrupando pessoas e difundindo a arte e a cultura, recusando qualquer dogmatismo e negando o valor das teorias da arte e do belo. Quando essa literatura sobre arte toma forma de disciplina crítica, desenvolveu-se em diversos níveis: filosófico, literário, historiográfico, informativo, polêmico e jornalístico.[138]

Em 1747 temos o primeiro ensaio sobre um salão, criando naquele momento um novo gênero: a crítica polêmica que se permite censurar os defeitos. Segundo ARGAN, esse primeiro ensaio trata de "reflexões sobre algumas causas do atual estado da pintura na França, com um exame das principais obras expostas no Louvre no mês de agosto de 1746". O autor, das reflexões, *Saint Yenne*, compara os quadros a peças de teatro, e observa que cada indivíduo possuía o direito de emitir seu próprio julgamento sobre eles[139].

Os primeiros passos na via da crítica moderna estão ainda ligados, segundo CAUQUELIN, ao exercício da literatura, com a dedicação de escritores e filósofos, jornalistas e poetas. Podemos considerar Denis Diderot como o primeiro crítico moderno, porém a sua preparação teórica e prática para falar de arte é um tanto

---

[136] ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
[137] Ibid., p.133.
[138] Ibid., p. 117.
[139] RICHARD, André. Op.cit, p. 54.

limitada e o tom dos seus valores é mais o de um jornalista do que o de um filósofo. Suas ideias sobre arte não tinham conotação estética nem eram originais, tornando-as irrelevantes. Entretanto, o interessante nos textos do crítico é que auxilia no entendimento e demonstra o que o público, os artistas e os intelectuais ligados à Estética esperavam da crítica de arte naquele momento.

Com o aumento da apreciação leiga sobre as artes, a crítica vem como um prolongamento das conversações desenvolvidas por aristocratas e intelectuais nos salões franceses, nos cafés ingleses e nas sociedades literárias. Nesse momento, são criadas revistas para a divulgação das críticas originadas nos salões, e acompanhando as exposições periódicas, aparece um público e assim a necessidade da publicação destes textos na imprensa. Por isso, no final do século XVII, as Gazetas começam a publicar, de tempos em tempos, descrições de quadros.

No início do século XIX, houve uma evolução do espírito crítico. O critério de julgamento não estava em conformidade a um modelo, mas ao seu poder de persuasão em relação ao espectador. Ainda no mesmo século, os críticos foram surgindo, sobretudo entre os jornalistas, romancistas e poetas, além dos escritos estéticos de Baudelaire, que acompanhou e sustentou as críticas pontuais. Pouco a pouco, a crítica de arte se tornou um ofício, o crítico um intermediário entre o artista e o público, e a imprensa o órgão de transmissão desses ensaios.

A crítica de arte, como gênero literário, tem sua forma no ensaio[140] e este não segue um discurso científico, pois vai se construindo mediante a reflexão e as interrogações do crítico. O texto e a imagem convivem. Não é um relato objetivo e nem um julgamento, mas uma reflexão com a obra, sobre a qual o autor se interroga e nos interroga; é o exercício, tanto quanto possível, de uma razão que não procura soluções, mas que reúne elementos para que cada leitor possa elaborar as soluções possíveis. Nesse contexto os ensaios funcionam como “textos de reflexão que desenvolvem um pensamento autônomo e que não procuram divulgar uma verdade estabelecida previamente, mas sim, encontrá-la simultaneamente na escrita”.[141]

---

[140] COELHO, Eduardo Prado. **Os universos da crítica**: paradigmas nos estudos literários. Lisboa: Ed. 70, 1987.
[141] Ibid.

No século XIX, com a expansão das exposições, ampliou-se também o campo de atuação dos críticos. Naquele momento, o crítico se dirige a um público amplo e por isso precisa estar fundamentado teoricamente. Para Glória Ferreira "o grande desafio do crítico está em criar um texto consistente e agradável de ler"[142], e vale ressaltar que, assim como ocorreu no século XVI, nesse momento os próprios artistas estiveram envolvidos no debate crítico das suas obras.

No final do século XIX e início do século XX, com o auxílio da imprensa, cada um dos grandes momentos da evolução estética teve seus teóricos, ora os próprios artistas, ora aqueles intitulados críticos de arte. Na literatura de cunho jornalístico, a atualidade é o conceito mais importante e o julgamento deveria estar ligado às obras produzidas correntemente, já que em jornalismo, crítica tem a função de comentário sobre determinado tema, geralmente da esfera artística e cultural, com o propósito de informar ao leitor sob a perspectiva não só do descritivo, mas também de avaliação.

Quando se pensa numa iniciação da crítica de arte no jornalismo cultural, percebe-se através de alguns textos que há uma subdivisão, sujeita a questionamentos, que separa arte e cultura. Mas os caminhos da cultura, como acréscimo civilizatório, quase sempre incluem a arte. No entanto, apesar de estar inserida no universo da cultura, há uma tendência a considerar a arte como uma realização cultural mais aprimorada.[143]

O desenvolvimento da arte abstrata, no século XX, obrigou os críticos de arte a uma renovação. Para isto devem tomar em consideração as diversas perspectivas teórico-metodológicas que informam, tanto a crítica propriamente dita quanto a história da arte, pois, a conjunção dos vários métodos, na elaboração do pensamento crítico, torna a concepção da obra de arte mais abrangente e eficaz.

---

[142] FERREIRA, Gloria (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: Temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funart, 2006. p.14.

[143] MARTINS, Maria Helena (Org.) **Outras leituras:** literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente. São Paulo: Ed. SENAC/SP: Itaú Cultural, 2000. p.55-72

2.1 Panorama da Crítica de Arte no Brasil

No Brasil, os primeiros textos de crítica datam do final do século XIX, e estavam totalmente vinculadas aos jornais, à Academia de Belas Artes e ao academicismo. Eram realizadas por dois tipos de indivíduos: intelectuais bem formados (crítica acadêmica) e os profissionais do jornalismo (crítica jornalística) que escreveram para os principais periódicos do país.

O Brasil não possuía um sistema organizado das artes plásticas não havia museus e era promovida apenas uma exposição anual pela Academia de Belas Artes. Mesmo assim, jornais e revistas como *O País* e o *Jornal do Commércio*, ambos no Rio de Janeiro, tiveram um papel fundamental na abertura das discussões sobre crítica de arte a partir das duas últimas décadas do século XIX, pois possuíam colunas que publicavam textos sobre as exposições e artistas do período.

Um dos primeiros a atuar como crítico de arte naqueles periódicos foi Oscar Guanabarino (1851-1937), do jornal *O País,* nas duas últimas décadas do século XIX, e do *Jornal do Commércio* no início do século XX. Foi pioneiro ao publicar debates sobre as exposições da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.

O crítico Oscar Guanabarino possuía uma visão retrógrada e ultrapassada, mas que estava de acordo com o ambiente acadêmico que caracterizava o país naquele começo de século. Ficou conhecido como opositor à Semana de Arte de 22, como se pode constatar no artigo publicado no *Jornal do Commércio* em São Paulo:

> Tínhamos notícia da organização de uma embaixada de arte moderna destinada a explorar o provincianismo paulista. Não ligaremos importância alguma a esse agrupamento mambembe, visto não existir no seu seio o menor vislumbre de autoridade artística; mas esses representantes de uma coisa que não existe no Rio de Janeiro foram à capital do Estado de São Paulo como vanguarda de uma nova religião em excursões propagandistas, com intuito de ligar as duas capitais pêlos laços das mesmas orientações que se implantaram no Distrito Federal. Vimos, no entanto, que os paulistas tomaram a sério essa embaixada como expressão de uma arte já enraizada entre nós, quando tudo isso não passa de uma patacoada procurando imitar um grupo de desequilibrados que, capitaneados por Mallarmé em Paris, criavam a escola do absurdo com a

> pretensão de desbancar a arte que vem sendo aperfeiçoada através dos séculos.[144]

Outro crítico do mesmo período foi Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911)[145], jornalista que atuou na imprensa carioca de 1887 a 1911. Escreveu em jornais e revistas sobre arte e teceu sempre uma história da crítica de arte no Brasil. Tinha como hábito acompanhar a produção dos artistas em seus ateliês. Seus textos discorreram sobre assuntos relacionados à arte e ao seu funcionamento na cidade, realizando uma crítica ao mesmo tempo experimental e teórica com características simbolistas.

Criou textos misturando ficção e realidade a respeito das exposições e dos salões, formando um paralelo com as crônicas, um tipo de escritura comum na imprensa da época[146]. Essas crônicas na imprensa carioca, no final do século XIX e início do século XX, eram a maneira pela qual os jornalistas e escritores apresentavam uma interpretação da mudança dos hábitos da cidade que se transformava física e culturalmente. Explanaram tanto os fatos banais da vida do cidadão comum, quanto os fatos políticos mais relevantes. Gonzaga Duque, naquele período, já manifestou em seus artigos uma preocupação sobre a importância da busca por uma arte nacional brasileira. Isto se tornou nítido, quando em 1887, fez uma crítica à Academia sobre a escolha de Oscar Pereira da Silva para o Prêmio de Viagem a Roma, deu início a um debate que durou dias, envolvendo críticos de jornais, professores e artistas. Nesse artigo afirmava que:

> A arte tem progredido muito, e a nossa academia ainda está no tempo dos assuntos bíblicos, pintados com betume da Judéia - eis tudo. Aquele que pelo talento se revolta contra o espírito tacanho de algum professor paga muito caro a sua ousadia; mas quem sofre é o país, que por essa forma vê os seus filhos obrigados, como Amoedo,

---

[144] BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). **22 por 22.** A semana de Arte Moderna vista por seus Contemporâneos. São Paulo: EDUSP, 2000, p.255.

[145] Luiz Gonzaga Duque em 1880 fundou com Olímpio Niemeyer, *"O Guanabara"*. Colabora na *Gazetinha*, de Arthur de Azevedo (1855 - 1908) em 1882; no ano seguinte na *Gazeta da Tarde*, de José do Patrocínio (1854 - 1905). No ano de 1887, escreve artigos de crítica para *A Semana* com o pseudônimo de Alfredo Palheta. Em 1888 publica seu primeiro livro, *A Arte Brasileira.* (Cf.: FRANÇA, Cristina Pierre de. "Gonzaga Duque: Crônicas dos salões na Revista Kosmos". In: *19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume II, n. 2. Abril de 2007. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/ acesso em 12/12/2008).

[146] Em seu sentido literal as crônicas são o registro da passagem do tempo, uma vez que etimologicamente deriva do termo latino *chronica*, "registro de fatos sucessivos" (Antonio Houaiss e Mauro de S. Villar. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001. p. 877).

> a desprezarem os progressos da arte para satisfazer os caprichos de que não tem intuição realista.[147]

O crítico se levantou naquele momento contra os modelos estéticos europeus, aconselhou artistas brasileiros a deixarem os ateliês para pintar ao ar livre buscando a luz natural[148]. Duque, como crítico de arte, estava atento à produção artística que estava emergindo, visitando exposições, indo de obra em obra. Considerava a crítica importante para o artista e para o espectador.

Conhecimento, atualização e posicionamento em relação ao que é produzido para o público são fundamentais para quem emite palavras que analisam, comparam e avaliam a produção artística. Por isso, Gonzaga Duque era visto como um conhecedor das artes, como um erudito capaz de discutir sobre os mais diversos assuntos. Defendeu que o crítico tinha como tarefa a classificação dos trabalhos de um salão e a determinação acerca das escolas estéticas que compõem as obras apresentadas. Em artigo publicado na coluna "*Quadros e Telas",* de O Globo, ele reclamou do fato da crítica ser exercida por repórteres, o que segundo Duque fazia o exercício da crítica aqui "loucura"[149].

Quando se emite interpretações a respeito de obras e artistas, há dificuldades inerentes a essa tarefa, pois se torna insuficiente para a plena apreciação da obra de arte, apenas a obra em si:

> Há muito se sente a necessidade de uma crônica ou cousa equivalente de que de semana em semana dê notícia do desenvolvimento artístico do país. Este *compte rendu*, usado em Paris, é uma força impulsora para o artista dedicar-se satisfatoriamente ao trabalho, e para estimular o gosto do público na apreciação das obras d'arte, que tão diretamente influem na marcha progressiva do desenvolvimento intelectual de cada indivíduo.[150]

Implicações de toda ordem, inclusive afetiva, envolvem o crítico, influindo inegavelmente no resultado de seu trabalho. Segundo Ferreira, o crítico não é

---

[147] GRANGEIA, Fabiana Guerra. "A crítica de arte em Oscar Guanabarino: artes plásticas no século XIX". In: *19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume I, n. 3. Novembro de 2006. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/ acesso em 12/12/2008.

[148] George Grimm já buscava esse tipo de pintura, quando era professor da Academia.

[149] FRANÇA, Cristina Pierre de. "Gonzaga Duque: Crônicas dos salões na Revista Kosmos". In: **19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte**. Volume II, n. 2. Abril de 2007. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/ acesso em 12/12/2008.

[150] Ibid.

apenas um ser dotado de sentidos, mas é “gente”. E é através de suas próprias emoções, de suas afinidades que convive com o meio artístico, facilitando e tornando 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.[151]

Por volta de 1930, houve uma expansão dos jornais de prestígio e da imprensa periódica brasileira, provocados pelo aumento da alfabetização e por uma estruturação no campo intelectual. A crítica ganha um espaço regular nesses meios de informação, em especial o “jornalismo de caráter cultural” com textos (críticas, ensaios, resenhas e coberturas jornalísticas) produzidos por literatos como Machado de Assis, José Veríssimo e Monteiro Lobato.

Ainda na primeira metade do século XX a crítica de arte e os jornais fundiram-se na busca de uma noção de crítica mais erudita, que só começou a mudar a partir de 1945, com o processo de industrialização iniciado no Brasil. No pós-guerra, depois da queda de Getulio Vargas, o país conheceu um desenvolvimento cultural intenso. No final da década ocorreu o desenvolvimento do mecenato. Três importantes museus foram inaugurados: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo, os quais já foram mencionados antes. Estes seriam os pólos irradiadores da cultura plástica no Brasil, a partir das décadas que se seguiram.

Antes de 1940 os historiadores de arte mencionavam, muitas vezes de forma elogiosa, pintores que entre 1870 e 1914 usufruíram da benevolência dos aficionados e das encomendas do Estado. Por outro lado, os historiadores engajados dos anos 40, optaram unilateralmente pela vanguarda, excluíram de seus textos os acadêmicos, tidos como estranhos ao domínio da nova arte. O período compreendido entre 1939 e 1945 foi marcado pelas reflexões de Mário de Andrade sobre questões como o nacional, o decorativo, o regional, o erudito, o popular, a arte

[151]FERREIRA, Gloria (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: Temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 212.

pura e a arte interessada e o meio intelectual versus o meio artístico, embora o início do exercício da crítica de arte tenha sido antes daquele momento.

Toda essa movimentação de uma geração de artistas e críticos comprometidos com uma investigação conceitual da função da arte foi de fundamental importância para a instalação do debate a respeito da contemporaneidade e para o questionamento do paradigma nacionalista predominante então. Nos anos de 1960, porém, o debate foi marcado por outras questões relacionadas à tensa conjuntura política do momento.

Atentos aos acontecimentos políticos da época, os artistas da vanguarda brasileira procuraram conjugar seu desejo de explorar novas possibilidades técnicas e temáticas numa tentativa de favorecer a comunicação imediata com o público e a necessidade de imprimir um sentido de denúncia social a seu trabalho.

Sobre esse momento observa-se que *"boa parte dos artistas brasileiros pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política (...) [reclamando] para si um papel de ponta na resistência ao processo repressivo por que passava o país"*[152]. Entretanto, se para alguns críticos a arte deveria atuar como meio de organização das massas e a preocupação com o conteúdo deveria prevalecer sobre a forma, para outros militância e experimentalismo formal poderiam caminhar lado a lado[153]. Enquanto Ferreira Gullar renegou seus ideais vanguardistas como um dos articuladores do Neoconcretismo, lutou ali em favor de uma "arte popular revolucionária", Mário Pedrosa alertou para o perigo de se confundir revolução política e revolução artística.

Ambos exaltavam o caráter politizado da nova figuração brasileira, porém o primeiro confiava na possibilidade de criação, no futuro, de uma arte de massas de alta qualidade; já o segundo entendia que a sociedade de consumo de massa não era propícia às artes, devido ao poder incomensurável do mercado e do pensamento publicitário.

---

[152] ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa:** Itinerário crítico. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1991.
[153] Ibid.

Naquele segundo momento, os jornais caíram no domínio público, não eram mais destinados somente a uma elite culta, mas a um amplo número de espectadores para quem fluíam os bens culturais. Assim, o crítico passou a ser um estimulador de novas linguagens, desde que se apresentassem com um nível de qualidade compatível com suas experimentações, tanto no conceitual como no formal.

Esse jornalismo chamado de "cultural" além de contribuir para informar, mesmo que rápida e superficialmente, sobre a produção cultural foi desenvolvido também para formar o leitor. Essa formação vem por meio de conhecimento e análises a respeito das produções artísticas apresentadas pelo crítico ou jornalista, que "ajuda o público a tomar conhecimento daquilo que está acontecendo sem que assista a tudo. Cabe ao crítico organizar uma memória cultural"[154].

2.2 A Imprensa Capixaba como veículo da Crítica de Arte

Na cidade de Vitória não há registro, até o final da década de 1930, da atuação de críticos de arte. As exposições realizadas na capital espírito-santense eram apenas informadas por jornalistas, sem nenhum tipo de reflexão sobre as obras ou da linguagem articulada pelos artistas. Entretanto, na década seguinte surgiu Lindolpho Barbosa Lima que escreveu para o jornal A Gazeta até sua transferência para Recife, em meados da década de 1950. Naquele momento, pode-se considerar Barbosa Lima como o pioneiro a escrever textos mais consistentes sobre crítica de arte. Após a morte de Lindolpho, o Estado capixaba permaneceu quase duas décadas sem pessoas capazes de exercer tal atividade. Contudo, na década de 1970, iniciou a atuação o poeta e artista Carlos Chenier como crítico de arte o que, de certo modo, preencheu essa lacuna, mesmo que realizasse um gênero de crítica bem diferente da que era elaborada por Barbosa Lima.

O Espírito Santo, não reúne, até o momento, dados significativos ou publicações sobre *História da Critica de Arte Capixaba*. Não há informações consistentes ou análises sobre a atuação daqueles que de alguma forma contribuíram para os

[154] COSTA, Cristina. **Questões de Arte**. São Paulo: Moderna, 2004, p.57.

debates sobre os artistas e as exposições aqui realizadas, mesmo que em locais improvisados ou inadequados para tais eventos.

Com o objetivo de começar a construir essa história, no próximo capítulo será apresentada e discutida a atuação de dois críticos de arte: Barbosa Lima e Carlos Chenier, que atuaram em Vitória em momentos diferentes. O primeiro foi um intelectual, que escreveu crônicas sobre os artistas e as exposições realizadas na capital capixaba nas décadas de 1940 e 1950, pautadas numa visão acadêmica e filosófica. O segundo foi artista e poeta, escrevendo de forma descritiva e sucinta, entre os anos de 1970 e 1989. Ambos publicaram seus textos no jornal A Gazeta e de certa forma, cada qual à sua maneira contribuiu para a formação dos artistas capixabas e para a constituição de uma reflexão sobre a produção dos mesmos.

Para se compreender como esses discursos eram realizados será usado como base, para o referencial teórico, autores brasileiros como Lucia Teixeira e Márcia Gonçalves; estrangeiros como Hegel, Charles Harrison e outros que, em alguns momentos, partilham ou discordam dos discursos proferidos pelos críticos que atuaram na capital capixaba.

CAPÍTULO 3

LINDOLPHO BARBOSA LIMA: da teoria à crítica.

"Crítico de arte e sócio-correspondente da Sociedade Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro e da Associação Paulista de Belas Artes"[155], era assim que Lindolpho Barbosa Lima, crítico atuante na imprensa capixaba se identificava ao assinar os artigos publicados nos jornais de circulação local, sobre os artistas e as exposições realizadas na capital do Estado capixaba. Porém, durante a pesquisa não foram encontrados registros mais precisos ou documentos que pudessem comprovar a filiação do crítico, atendo-nos, assim, às informações que ele próprio insere nos textos citados.

Durante as pesquisas realizadas constatou-se que Barbosa Lima atuou em diferentes áreas. Na área política participou, em 1930, da formação da "Legião Revolucionária de São Paulo", ocupando com Pedroso D'Horta a função de Secretário. Essa Legião tinha como função básica dar respaldo organizacional à Revolução que havia se instaurado no Estado paulista.

---

[155] A SBBA (Sociedade Brasileira de Belas Artes) do Rio de Janeiro. Fundada em 10 de agosto de 1910 pelo artista Aníbal Mattos, com o nome de "Centro Artístico Juventus". Era formada por um grupo de artistas jovens e pobres que queriam participar do Salão Nacional de Belas Artes e não tinham oportunidade. Então, fundaram este centro artístico. Em 1919, mudaram o nome para Sociedade Brasileira de Belas Artes. O Decreto número 4584 de 20 de setembro de 1922, do Governo Federal, considerou a SBBA de utilidade pública. A Sociedade realizou durante sua longa existência diferentes atividades, visando promover os seus membros, mas por falta de recursos acabaria mudando muitas vezes de endereço. Em 1967, o Prefeito daquela cidade cedeu à entidade artística o Solar do Marquês do Lavradio, para ser a sede da SBBA, local onde se encontra até hoje.
A APBA (Associação Paulista de Belas Artes) foi fundada em 1942, por um grupo de artistas de São Paulo, com o intuito de preservar e divulgar os valores tradicionais e o ensino da arte figurativa, num momento em que as tendências da arte procuravam apenas valorizar as abordagens modernas, que se contrapunham às regras e à tradição da paisagem e da temática social. Artistas paulistas de renome participaram da fundação da APBA, ente eles Torquato Bassi, Clodomiro Amazonas, Acácio Gouveia, Inocêncio Borghese, Djalma Urban. Ao longo de seus 65 anos de existência, a APBA vem mantendo uma atividade regular de exposições e orientação artística para seus associados e o público em geral. Desde sua fundação quase 20.000 associados passaram pela APBA. Entre esses são citados nomes como os de Mario Zanini, Arcângelo Ianelli, Volpi, Fukushima, Fang, Durval Pereira, Nicola Petti etc. A APBA, sem descuidar da preservação dos principais aspectos da arte figurativa, nas suas mais variadas escolas, está aberta a todas as manifestações e tendências contemporâneas, mantendo entre seus principais eventos as atividades expositivas. A APBA foi reconhecida como entidade de utilidade pública, por decreto federal de 1947. Disponível em http://www.radioitaliana.com.br/content/view/232/29/ acesso em 10/06/2010.

No aspecto religioso, Barbosa Lima participou, em 1932, da renovação e do processo de federalização por que passava a Federação Espírita no Paraná, fundada no início do século passado, conforme texto publicado pela entidade em 1987, que relata:

> Em 1932, renova-se a Diretoria [...]. Nesse ano, um novo impulso à propaganda doutrinária de valores intelectuais espíritas que até então não estavam muito ativos no movimento, entre eles o Dr. Lindolfo Barbosa Lima, [...] contribuíram muito com seu talento e boa vontade nessa fase de renovação do processo de federalização.[156]

Ainda na década de 1930, na capital paranaense, participou da Primeira Conferência de Artistas do Paraná (1931), quando publicou um texto em forma de livreto, com o título *Conceitos Philosophicos de Arte*[157], hoje catalogado no acervo da Biblioteca Pública do Paraná.

Nesse texto, o crítico trata de alguns conceitos da arte como modalidades, princípios, sua relação na concepção do ser, do espírito e da humanidade, e também sua relação com o meio social. Destaca a importância da personalidade do artista tanto para o seu ofício quanto para a sua produção, afirmando que "não é artista quem não tem personalidade". Para ele, "a arte não é simples expressão de uma emoção, pois, para que a expressão de uma emoção seja qualificada de arte, é preciso que a interpretação do sentimento tenha por base o subjetivismo da personalidade".[158]

Em outra parte do texto divide a arte e os artistas em duas modalidades definindo-as assim: "*arte subjetiva*, que é aquela produzida pelo artista de individualidade própria e *arte da subjetividade do meio*, que é aquela do artista de alma social"[159]. Barbosa Lima não deixa claro no texto o que realmente entendia por "individualidade própria". Entretanto, pode-se constatar que o filósofo Hegel também discursou de forma rápida sobre esse assunto, o que talvez nos ajude a compreender a reflexão do crítico. Para o filósofo a "individualidade própria" pode ser entendida como uma

---

[156] **85 anos de trabalho na divulgação do Espiritismo**. Artigo de Mundo Espírita publicado em 1987. Disponível em www.feparana.com.br acesso em 25/01/2010.
[157] Esse tema foi apresentado por Barbosa Lima em 1951 no ciclo de conferencias litero-artísticas promovido na cidade de Vitória.
[158] LIMA, Lindolpho Barbosa. **Conceitos Philosophicos de Arte**. Curitiba: Livraria Mundial, 1931, p. 05.
[159] Ibdem.

“maneira subjetiva própria” de arte, e como o que havia de pior num artista, ou seja, tornava-se algo negativo para a obra de arte, pois, o artista “em vez de se entregar ao poder da arte e o deixar livremente agir em si, o faz reverter para a sua própria subjetividade, com tudo que esta tem de contingente e acidental”[160].

Barbosa Lima ao falar sobre a *arte da subjetividade do meio* referia-se ao “homem social” como sendo aquele inseparável da sociedade. Este, como artista, tinha a obrigação de utilizar a arte para melhorar a vida, para cessar conflitos, pois a “sociedade que não sabe cultivar a arte, não sabe progredir, não sabe cultuar o valor, não sabe amar”[161]. Os princípios da arte são segundo o crítico, a imortalidade, perfeição e eternidade, definidos por ele como os motivos que revelam as emoções da vida natural, social e humana. Ao falar sobre a importância da arte no meio social, o autor diz que contraditoriamente, o artista da palavra e da pena (orador, escritor, filósofo, sociólogo), ao criar teorias fascinantes pelo amor que tem à humanidade, sofre por ser mal compreendido.

Outro tema abordado pelo crítico nesse texto era o amor, que, para ele, era o princípio eterno da arte e que como atividade criadora, se inscrevia na vida através da beleza. Na mesma obra, é possível identificar a concepção de arte que se fazia presente naquele momento. Fica nítida uma ligação de arte com a ideia de progresso, que segundo o próprio autor, determinava tempos e “marcava épocas”. Reafirmando esse sentido evolucionista Barbosa Lima afirma que, quanto mais evoluído for o artista mais próximo ele estará da arte de caráter social. Nessa visão, a arte é entendida como ideal de perfeição e por isso indivisível; o artista seria o inspirador de emoções. Esse texto será a base para a maioria das crônicas de Barbosa Lima, principalmente com relação à importância que ele atribui à personalidade do artista e à ideia de arte como princípio para o progresso da humanidade.

Apesar das poucas e escassas informações sobre Barbosa Lima, Luis Afonso Salturi menciona em trabalho acadêmico de sua autoria, que Barbosa Lima atuou nesse período como crítico de arte no jornal *A Gazeta do Povo (Curitiba)*, escrevendo

---

[160] HEGEL, G.W.F.. **Estética**. Lisboa: Ed. Guimarães, 1993. Coleção Filosofia & Ensaios, p. 166.
[161] LIMA, op. cit., p. 32.

crônicas e textos críticos sobre artistas e exposições que eram realizadas naquela década na capital paranaense. Tal dissertação acrescentou-nos as seguintes informações sobre o crítico:

> Foram encontradas poucas referências biográficas sobre esse autor. Sabe-se que era Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais e que na década de 1930, publicou alguns livros sobre política, espiritualismo e crítica de arte.[162]

Ainda sobre a atuação de Barbosa Lima em outras capitais brasileiras encontramos um texto de 1952 sobre o artista Eugênio Proença Sigaud, que o crítico denominava "o novo gênio da pintura"[163]. Nesse texto, referia-se ao artista como um sintoma da nova civilização, cuja pintura tinha como principal característica a presença de temas centrados nas atividades do proletariado, principalmente o trabalho da construção civil.

Em outro momento do texto Barbosa Lima situa a obra de Sigaud como "uma pintura com sintomas de renovação e com tendências de grupo[164], na qual Sigaud representava a relação entre a arte atual e a da civilização que se aproximava"[165], ou seja, para o crítico a arte de Sigaud estava na transição entre o clássico e o moderno. A tendência de agrupamento de artistas em torno da arte já era descrita desde os anos 30, e eram "expressões do êxito do associativismo como estratégia de atuação dos artistas na vida cultual do país"[166].

Ainda nesse texto sobre Sigaud, Barbosa Lima faz algumas considerações sobre o cubismo, dizendo que a "improcedência dessa forma de arte estava justamente em desconceituar a arte da vida interior (sem forma física) em uma arte de interpretação da emoção com base numa suposta arte de corpo físico"[167]. Para exemplificar seu discurso fala sobre a arte de Picasso que para ele estava longe de ter como princípio "a virtude da emoção e da sonoridade", características importantes na

---

[162] SALTURI, Luiz Afonso. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites:** Trajetória do artista-cientista. SALTURI, Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, 2007. p. 67 e 174.
[163] LIMA, Lindolpho Barbosa. **Sigaud – o novo gênio da pintura**. Ed. do autor, 1952, 14p.
[164] Refere-se ao fato de Eugenio Sigaud ter participado do Grupo Bernardelli.
[165] Segundo o crítico a qualidade de precursor está na introdução da pintura à encáustica no Brasil, cujo gênero é único. Na década de 1920 foi recusado no Salão Nacional de Belas Artes.
[166] Disponível em www.itaucultural.com.br acesso em 29/08/2010.
[167] LIMA, Lindolpho Barbosa. **Sigaud – o novo gênio da pintura**. Ed. do autor, 1952, 14p.

concepção de uma obra de arte. O comentário sobre o cubismo não deixava de ser curioso ou mesmo estranho, uma vez que a obra de Sigaud não se aproximava do cubismo, basta observar os pés e mãos exagerados dos trabalhadores, para ligá-la ao expressionismo. Nesse contexto a relação evidente com Picasso foi buscada na fase expressionista do artista europeu, não na sua fase cubista.

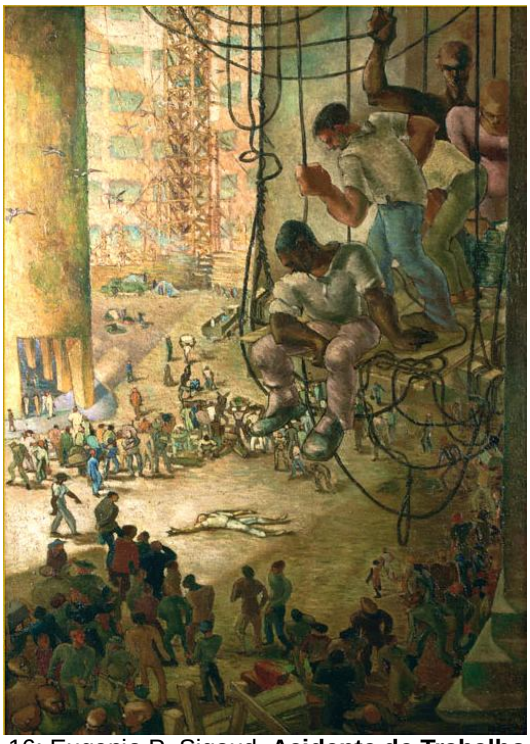


Figura 16: Eugenio P. Sigaud. **Acidente de Trabalho**, 1944.

Barbosa Lima ressalta também em Sigaud características como espontaneidade, talento e cultura, que com um trabalho incessante se tornou, segundo ele, um gênio na técnica do retrato, sendo essa não uma cópia do real, mas uma forte expressão de vida interior do homem retratado, “que do homem exterior conserva apenas a face”. Nesse momento, Barbosa Lima elogia a capacidade do artista de manter uma autonomia artística tal, que mesmo em pleno domínio do concretismo (que se origina no cubismo – arte fria e racional) ele se mantém firme no propósito de pautar sua pintura numa concepção própria, numa temática emocional extraída da realidade que o cerca.

Nesse estudo podemos notar a importância que Barbosa Lima dava ao assunto ou tema de caráter social utilizado pelo artista. Entretanto, não percebemos nenhuma referência ao conteúdo ou até mesmo à forma na pintura.

O crítico em alguns momentos não deixa claro para o leitor qual sua real posição diante da obra de arte formulada segundo as tendências vanguardistas da época, pois, num primeiro instante parece mostrar preferência ou valorizar apenas uma arte figurativa em que o principal ingrediente é a que segue os moldes tipicamente acadêmicos. Em outros momentos de seu discurso deixa-nos a impressão de aceitar a arte que estivesse fora de tais parâmetros rígidos, isto é, que dialogasse de alguma maneira com o modernismo, desde que não fugisse inteiramente da referência objetiva.

3.1 Atuação de Barbosa Lima no Espírito Santo

No Estado do Espírito Santo os primeiros registros da atuação de Barbosa Lima datam do final da década de 1930, na condição de Procurador Regional da República[168], sendo um dos pioneiros, a se empenhar, em 1939, na construção do aeroporto de Goiabeiras, então denominado como Campo de Aviação[169].

No cenário artístico capixaba, os registros mais antigos da participação do crítico datam do início da década de 1940, onde já se percebe que uma das principais preocupações de Barbosa Lima era ajudar os pintores mais jovens, ou seja, aqueles que não possuíam carreira consolidada, ou mesmo que estavam apenas se iniciando na pintura.

---

[168] Naquela década os procuradores eram nomeados pelo próprio Presidente da República, o que nos impediu de encontrar maiores informações sobre a atuação dele nesse cargo.

[169] Conforme processo relatado pelo Procurador intitulado "A Questão do Campo de Aviação", de 1939, localizado no acervo da Biblioteca Pública Estadual da Praia do Suá, Vitória – ES. Antes da construção do **Aeroporto Eurico de Aguiar Salles** os vôos com destino à capital pousavam no hidro-posto localizado no antigo centro da cidade, no bairro de Santo Antonio. Na década de 1930, o local onde atualmente é o aeroporto, funcionava o Aeroclube da capital, com uma pista de terra batida, local escolhido para a construção de uma pista de cimento, dirigida pelo engenheiro Carlos Duenk. Em 1936 o Governo Federal construiu uma pequena estação com flutuador, sendo que apenas em 1942 foi iniciada a construção da referida pista que teve sua inauguração no final de 1943 em plena Segunda Guerra Mundial. Acesso em 10/10/2010: http://pt.wikipedia.org/wiki/Aeroporto_Eurico_de_Aguiar_Salles.

Quando chega ao Espírito Santo, Barbosa Lima encontra um meio artístico defasado, em relação ao de outros centros brasileiros. Os poucos artistas locais que se dedicavam à pintura eram autodidatas e não possuíam meios que lhes permitissem participar dos circuitos culturais mais avançados, como o de São Paulo e o do Rio de Janeiro.

Entre as principais dificuldades encontradas por esses pintores estava a inexistência de uma Escola de Belas Artes na qual pudessem aperfeiçoar aquilo que faziam espontaneamente, apenas com a observação da natureza. Essa necessidade de aperfeiçoamento pictórico dos pintores locais passou a fazer parte dos discursos de Lindolpho Barbosa Lima, como enfatiza no trecho de uma palestra de 1942 intitulada: "*Memórias das artes na história ou primas da influência das artes na civilização universal*". Ciente das dificuldades dos jovens de se deslocarem para o Rio de Janeiro, o crítico faz a seguinte reivindicação ao governo capixaba:

> A propósito do magno assunto da nossa civilização, pela voz desta tribuna clama perante o Governo do Estado pela restauração da antiga Escola de Belas Artes do Espírito Santo o mais palpitante dos interesses públicos [...].[170]

Ainda no mesmo discurso justifica seu pedido dizendo que a iniciativa de criar aqui uma Escola para o ensino artístico, por parte dos governantes do Estado, daria a Vitória "artistas à altura da missão de civilização cultural do povo, pois a sociedade que não sabe cultivar a arte, não saberá progredir, não saberá cultivar valores e, portanto não saberá amar"[171].

Barbosa Lima destacou nos seus discursos a importância da arte para a evolução da sociedade, comparando o desenvolvimento das artes à evolução da civilização humana. Considerava a arte como sendo a base para o progresso de qualquer sociedade, e que o homem deveria evoluir em paralelo com a arte que, segundo palavras do próprio crítico, "é a semente da evolução humana, e que sem ela o homem não passava de um animal"[172]. Dentro desse contexto, o crítico acreditava

---

[170] LIMA, Lindolpho Barbosa. **Memórias das Artes na História ou Primas da influência das artes na civilização universal**. Vitória: DME-ES, 1942.
[171] Ibidem.
[172] LIMA, Lindolpho Barbosa. **Memórias das Artes na História ou Primas da influência das artes na civilização universal**. Vitória: DME-ES, 1942.

que uma Escola de Belas Artes contribuiria para tal desenvolvimento. Ponderava, porém, que por si só a aprendizagem de técnicas não transformaria pintores em artistas, mas era essencial a atividade diária do exercício criativo:

> A atividade artística é árdua. Assim o artista tem que ser um valor, mas ninguém se faz artista sem contínuos sacrifícios, não pode estar certo de chegar a ser um grande artista.
> [...] deve se habituar desde cedo, desde logo, a ser um trabalhador constante da pequena tarefa do dia a dia, para que venha a ser o trabalhador consciente da obra de arte[173].

Observa, ainda, que foram poucos os artistas que resistiram e guardaram aquilo que ele chama de "fogo sagrado da civilização", citando como exemplo o pintor Adolpho Cyrillo de Souza Carneiro[174], autor do quadro "Descimento da Cruz" e o escultor Rodolfo Bernardelli[175], autor de "Cristo e a Adúltera".

Ao se referir ao "fogo sagrado da civilização" o crítico enfatizava a visão idealista e espiritual no sentido de valorizar a temática sacra e o caráter figurativo da arte. Nesse texto, o crítico deixa claro seu gosto e a concepção de arte por ele entendida, ressaltando o conteúdo religioso, princípio fundamental para a exaltação dos valores espirituais e humanos. Tal concepção parece dialogar com o pensamento de Hegel, para quem a pintura tinha como principal missão "dar aos conteúdos, mesmo aos mais espirituais, uma forma humana, real e corporal, [...] não sob o aspecto de uma simples vida futura espiritual, mas como uma realidade viva e presente"[176].

---

[173] LIMA, Lindolpho Barbosa. Formas e Escolas de arte. **A Gazeta,** Vitória, 18 Nov 1952, p. 3.

[174] Adolpho Cyrillo de Souza Carneiro Nasceu em 1854, PE. Pintor. Pouco se conhece a respeito de sua vida e obra, que tem sido objeto de pesquisa por parte de Alfredo Galvão. Iniciou estudo de pintura na Academia de Belas Artes do Porto. Aperfeiçoou-se na Escola Nacional de Belas Artes de Paris. Pintou a obra Descimento da Cruz na cidade de Florença, Itália. (Cf.: PONTUAL, p. 503).

[175] BERNARDELLI, José Maria Oscar Rodolfo. Nasceu em 1852, em Guadalajara, México. Escultor e professor. Depois de residir no Chile e na Argentina, acompanhou os pais de origem italiana, que se transferem para o Brasil. Em 1870 passa a freqüentar a classe de Escultura e Estatuária da Academia Imperial de Belas Artes. Em 1885 foi nomeado professor da cadeira de Escultura e Estatuária. (Cf.: PONTUAL, p. 71-72).

[176] HEGEL, G.W.F. **Estética**. Lisboa: Ed. Guimarães, 1993. Coleção Filosofia & Ensaios, p. 457.

Figura 17: Adolpho Cyrillo Souza Carneiro. **Descimento da Cruz**. 1878.

Figura 18: BERNARDELLI, Rodolfo. **Cristo e a Adúltera**, 1881 – 1884.

Outro aspecto que Barbosa Lima ressalta nessa mesma conferência é quando ele procurava detalhar o que entendia por desenvolvimento das artes, comparando-a à evolução da civilização humana. Para isso divide as imagens da arte de acordo com

o que chama de “triângulo de sabedoria” situando em cada uma das faces: TOM, COR e SOM. Esses três elementos poderão ser detectados através da sensibilidade do ser humano e dariam, segundo o autor, “sentido estético à alma que percebe a vida e na qual a emotividade se excorporifica”.[177] E oferecia, então, ao leitor, um detalhamento sobre o que ele entendia pelos três elementos citados, que para o crítico dão vida à obra:

> A vida tem imagens vivas: tons, cores e sons. Os tons são imagens vivas fixas, estáticas e imóveis; as cores são imagens da dinâmica da luz nas suas variações emotivas. Os sons são imagens vivas da vibração acústica, que fazem a alma sentir a vida, arrancada ao ambiente de superfície, arrebatada ao vácuo das alturas infinitas.[178]

A partir desses três princípios – TOM, COR, SOM – Barbosa Lima analisa os vários períodos da história da arte, de Roma à Renascença, destacando artistas, músicos e literatos sublinhando o que para ele teriam sido tempos de ascensão e de decadência artística, portanto, dentro de uma visão tradicional de arte que considerava tudo o que se afastasse dos modelos clássicos, decadência. Sobre o Brasil, o autor fala da “falta de civilização própria, de um espírito ainda em formação”, justamente porque não passamos pelo período clássico. Começamos pelo maneirismo ou pelo barroco, que para os teóricos classicistas eram artes de decadência.

Ainda sobre a teoria do “triângulo da sabedoria”, Lindolpho Barbosa Lima observa que nesse “fenômeno de desdobramento da emoção da *forma plástica* para a *forma colorida* e desta para a *forma sonora*”[179], o que tinha maior vulto entre os brasileiros era a arte do colorido (COR - pintura), ou seja, a pintura é pelas nossas origens a mais familiar, pois essa arte é aquela que nos foi ensinada numa Academia de Belas Artes.

Finalizando a conferência, Lindolpho Barbosa Lima solicita, ao Governo do Estado a restauração da antiga Escola de Belas Artes do Espírito Santo (fechada em 1913), a

---

[177] Essa teoria apresentada por Lindolpho B. Lima aparecerá em outras conferências por ele proferidas.
[178] LIMA, Lindolpho Barbosa. **Memórias das artes na história ou prismas da influência das artes na civilização universal**. Vitória: DME- ES, 1942.
[179] LIMA, Lindolpho Barbosa. **Das Artes na História ou Primas da influência das artes na civilização universal**. Vitória: DME-ES, 1942.

fundação de um Instituto de Música e Canto e a instituição de uma Pinacoteca, que segundo ele atrairia "para Vitória, por maneira merecedora dos mais vivos aplausos, alguns artistas à altura da missão de civilização cultural do povo"[180].

Repetiu em outros textos as teorias relacionadas a TOM – COR – SOM, mostrando que alguns artistas não se destacaram por causa da influência das escolas artísticas, mas sim pelo esforço da expressão própria de suas virtudes artísticas. O que interessava à civilização era a perfeição da obra de arte e não a escola na qual o artista se formou em conhecimento técnico. Nesse momento podemos entender escola de arte como tendência artística.

3.2 Crônicas sobre os artistas locais e visitantes na capital capixaba

Para a análise dos textos de Lindolpho Barbosa Lima publicados nos jornais de circulação local, foi colhido material referente ao período de 1945 a 1953, ocasião em que o mesmo atuou em Vitória. Até a década de 1960, os jornais capixabas não voltariam a ter colunas específicas, nem cadernos de cultura sobre assuntos relacionados aos artistas e suas exposições. Os textos de autoria do crítico foram publicados em meio a assuntos diversos, encontrados ora em uma página dos periódicos, ora em outra.

Para se compreender como a atuação do crítico na cidade de Vitória foi intensa, a pesquisa levantou cerca de 20 textos, entre outros que certamente Barbosa Lima escreveu, pois a perda de parte das edições dos jornais, entre outros problemas não permitem hoje, recuperar ou prever o número exato de artigos publicados por ele. No entanto, como seria uma tarefa extremamente enfadonha, ou mesmo desnecessária, ao invés de analisarmos texto por texto, decidimos destacar em seu discurso crítico quais eram os conceitos que ele tomava por base para realização das análises sobre a produção dos artistas locais. Para isso vamos pontuar elementos e considerações que se repetem na maioria dos textos publicados por Barbosa Lima nos jornais que aqui circularam.

---

[180] Ibid. A palestra foi dividida em cinco capítulos. O último capítulo foi dedicado a historia de Araibóia herói capixaba que teria expulsado os franceses do Rio de Janeiro, sob o qual o pintor Levino Fanzeres pintou em 1922 uma tela de grandes dimensões, encomendada pelo Governo do Estado, para participar da exposição comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, no mesmo ano, a qual se encontra hoje no edifício da Assembléia legislativa estadual.

Mesmo que tais textos não se enquadrem diretamente nos atributos de "crítica de arte", tais como são estabelecidos atualmente, estabeleceremos para as análises dois termos: Barbosa Lima será aqui tratado como ***crítico de arte***, pois era desta forma que o mesmo era conhecido e também assim ele próprio se denominava nos textos que assinava. Todavia, adotaremos sem qualquer diferenciação ao discorremos sobre o discurso presente nos textos por ele publicados, as denominações de reflexões críticas e crônicas sobre arte.[181]. Esta última denominação era muito utilizada pelo próprio Barbosa Lima ao se referir ao que escrevia.

Os escritos de Barbosa Lima revelam características próprias do pensamento do crítico, e em alguns momentos se mostram de acordo com o pensamento de outros teóricos, ou respaldam-se na filosofia, em especial no pensamento hegeliano. Alguns temas se tornaram constantes nas crônicas do crítico, principalmente as que foram dedicadas aos autodidatas capixabas.

Evidencia-se nos textos que ele possuía ou expressava um discurso retrógrado para o seu tempo, uma vez que em outras capitais brasileiras, no mesmo período, atuavam críticos mais experientes e perfeitamente sintonizados com as linguagens e os programas vanguardistas, a exemplo de Mário Pedrosa. Ao voltar do exílio em 1945, Pedrosa se tornou o primeiro a estimular a arte abstrata no Brasil. O país "embora tivesse passado por uma revolução modernista após a Semana de Arte de 1922, e produzido grande pintura, a arte que aquele crítico encontrou aqui, ao retornar, continuava muito presa à figuração dos anos 20"[182].

Nas análises dos discursos apresentadas a seguir, se mostrará mais detalhadamente como Barbosa Lima se revela preconceituoso em relação à abstração deixando claro que ele defendia ainda as tendências mais tradicionais da arte, em especial da arte figurativa e as temáticas religiosa e social. Embora às vezes se perceba que ele se aproximava de algumas tendências pré-modernas e

---

[181] Apresentaremos paralelamente ao discurso do crítico as obras por ele mencionadas. No entanto, pinturas não foram localizadas razão pela qual procurou-se encontrar outras do mesmo período, ou mesmo de anos e temáticas próximos para facilitar o entendimento daquilo a que se refere o crítico.

[182] ARANTES, Otília B. F.. **Mário Pedrosa:** Itinerário Crítico. São Paulo: Scritta, 1991, p. XII.

modernas, sobressai no seu discurso o gosto pela arte tradicional, principalmente nas palestras que ministrou para os iniciados em artes e ao público em geral.

3.2.1 Uma preferência: os artistas locais

No período em que Barbosa Lima participou como crítico de arte na cidade de Vitória, os artistas que mais atuaram no contexto local foram: Evandro Norbin, Luiz Fraga, Adalberto Passos, Aldomário Pinto, João Batista Ribeiro Pinto, Álvaro Conde, todos amadores. Entretanto, outros pintores como Celina Rodrigues, Nair Vervloet e Alcebíades Ghiu tiveram a oportunidade de estudar na capital federal, onde permaneceram por períodos mais ou menos longos ou mesmo definitivamente.

A introdução da pintora Celina Rodrigues no cenário artístico nacional data de 1944 quando foi premiada no 50º Salão Nacional de Belas Artes com Menção Honrosa pelo Auto-retrato em pastel, na categoria desenho. Parte do mérito dessa conquista pode ser creditada aos ensinamentos que vinha recebendo de Bustamante Sá, com cuja linguagem modernista Celina iria sintonizar melhor seus princípios estéticos. Entretanto, a partir de 1947, após passagem pela Colméia dos Artistas, de Levino Fanzeres, Celina marcaria definitivamente seu encontro com a paisagem tradicional ou naturalista. Essa temática foi eternizada nos vários aspectos do Vale do Canaan, na região serrana capixaba, e seria repetida em toda sua trajetória pictórica.

Na cidade de Vitória a primeira exposição de pinturas dessa artista data de 1947 quando expõe 17 telas a óleo. Também são desse período as crônicas de Barbosa Lima sobre tal artista, que passou a chamar de “Pintora de Manhã de inverno” (titulo de uma pintura considerada por ele uma obra prima). Segundo o crítico tratava-se do mais belo trabalho na produção de Celina Rodrigues, pois tudo estava em harmonia na obra: planos, perspectiva e relação entre os motivos céu, terra, água, praia e barcos que permaneciam “perfeitos nas suas tintas e quietos na sua imobilidade”.[183]

[183] LIMA, Lindolpho Barbosa. Celina Rodrigues. **A Gazeta**, Vitória, 21 Out. 1947.

Com o objetivo de valorizar e incentivar a artista, o crítico mencionava as dificuldades existentes na elaboração dessa paisagem, e que Celina teve consciência da difícil tarefa de retratá-la, mas com persistência e estudo conseguiu obter êxito. Mesmo assim, Barbosa Lima advertia a pintora que a obra a que ele se referia ainda não podia ser chamada de obra de arte, pois não estava muito além de um esboço, um mero ensaio sobre tal paisagem. Nesse momento a pintora apresentou obras que evidenciavam uma tendência modernista, e talvez tenha sido esse o motivo para a reprovação do crítico.

Percebe-se, no entanto, na observação de Barbosa Lima, que pelo fato de Celina Rodrigues marcar o relevo com planos de maneira sintética ou geométrica ele temia que ela enveredasse para a abstração, o que fazia com que ela revelasse um "estado de abstração como face de uma forma de encantamento do vale em todo seu conjunto maravilhoso"[184]. Em outro momento distingue a obra de Celina como uma "pintura que se caracterizava por certa abstração, que permite sondar naturalmente a alma da natureza"[185]. Entretanto, não encontramos nas pinturas da artista tal recurso, mesmo porquê a pintora era assumidamente acadêmica.

Figura 19: Celina Rodrigues. **Vale do Canaan**. 1947.

[184] LIMA, Lindolpho Barbosa. Pintura do Vale do Canaan. **A Gazeta,** Vitória, 30 Jan 1947.
[185] LIMA, Lindolpho Barbosa. Celina Rodrigues. **A Gazeta,** Vitória, 21 Fev 1947. p.5.

Após angariar essas crônicas, Celina Rodrigues ainda permaneceu na capital carioca por alguns anos, conquistando outros prêmios em salões do Rio de Janeiro e de São Paulo. Volta em 1952 a viver em Santa Teresa, no Espírito Santo, onde sua produção desacelera, pintando apenas ocasionalmente[186], e regredindo pouco a pouco a um academicismo que se distanciaria muito da pintura e dos ensinamentos e de seu mestre.

Outra capixaba que estudou e obteve algum êxito fora do Estado do Espírito Santo foi Nair Vervloet[187]. Após 17 anos de dedicação exclusiva à pintura, decide aceitar expor no Salão Nacional de Belas Artes em 1950, obtendo Menção Honrosa.

No ano seguinte realizou uma exposição em Vitória, quando Barbosa Lima a determinou como uma pintora de "personalidade definida", que segundo o crítico se deu de forma rápida, pois em pouco tempo de estudos mostrava ter se libertado da influência dos mestres, criando uma pintura com características próprias. Os mestres a quem ele se referia eram Edson Mota e Armando Viana, além de Manoel Madruga, com quem Nair aprendeu a pintar retratos, e pelos quais ela se tornou mais conhecida e apreciada.

Na exposição em Vitória, Vervloet apresentou um conjunto de pinturas a óleo com gêneros diversos e pelas quais, Barbosa Lima mostrou entusiasmo. Referia-se à autora como uma "artista honesta, que retratava a figura humana com dignidade e perfeito acabamento anatômico, além de uma composição suave e harmoniosa"[188]. Entretanto, não deu maiores informações sobre as obras apresentadas e nem esboçou qualquer avaliação crítica e estética sobre elas como esperado do crítico.

---

[186] No final de 1979 muda-se para Vitória e conhece o crítico de arte Carlos Chenier que a colocaria de volta à imprensa capixaba através de algumas exposições de pintura.
[187] Nair Vervloet nasceu em 16/03/1914 na cidade de Santa Teresa, Espírito Santo e faleceu aos 93 anos em 24/02/2007 na cidade do Rio de Janeiro.
[188] LIMA, Lindolpho Barbosa. A pintura de Nair Vervloet. **A Gazeta**, Vitória, 09 Set. 1951.

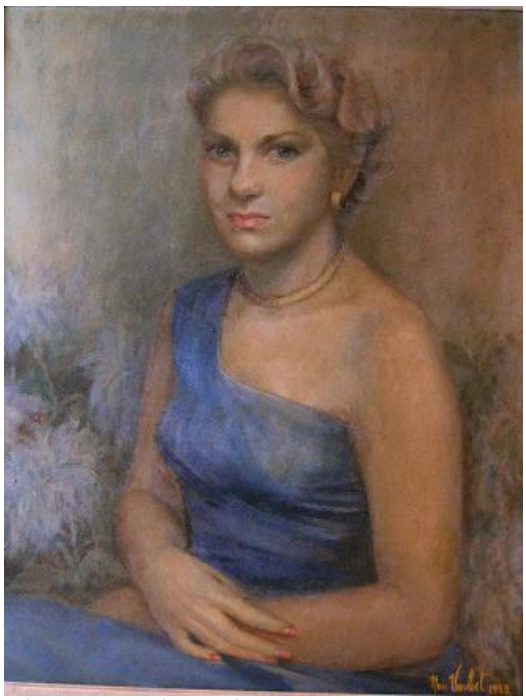


Figura 20: Nair Vervloet. **Auto-retrato** 1952.

Em 1954 era concedida à artista a Medalha de Ouro no 8º Salão de Belas Artes da Sociedade dos Artistas Nacionais, com o quadro *"Retrato da Senhora Neuza Timponi"*.

Figura 21-A: Certificado do 8º Salão Nacional de Artistas Nacionais –
Figura 21-B: Nair Vervloet e o quadro ***"Retrato de Senhora Neusa Timponi"***, 1954.

Outro pintor capixaba que buscou aperfeiçoamento fora da capital capixaba foi Alcebíades Ghiu. Autodidata, por volta de 1945 convidou Barbosa Lima para conhecer algumas pinturas que estava executando. Entretanto, ao ver as obras, o crítico se mostrou leal e franco com o artista dizendo numa crônica que não havia gostado das telas, pois algumas não passavam de "baboseiras", e aconselhava o jovem a buscar aperfeiçoamento.

Tempos depois, o pintor, voltava novamente diante do crítico para pedir sua avaliação de outro conjunto de pinturas. Menos severo que na visita anterior, Barbosa Lima, embora também não mostrasse entusiasmo, aconselhou o iniciante a "evitar a fantasia", recurso que não lhe agradava.

Embora não seja possível entender o que o critico considerava como sendo "fantasia", na obra de um jovem paisagista, na visão idealista de Hegel o uso da fantasia na criação de uma obra,

> Não se limita à simples apreensão da realidade exterior e interior, porque a obra de arte não é apenas uma revelação do espírito encarnado em formas exteriores, e deverá antes de tudo, exprimir a verdade e a racionalidade do real apresentado[189].

As visitas do crítico ao modesto atelier de Ghiu se tornaram frequentes, com o intuito de orientá-lo e ajudá-lo a organizar uma exposição, ocorrida em 1945, que obteve sucesso de vendas e de público.

Diferentemente das pintoras capixabas que estudaram no Rio de Janeiro com recursos próprios, Alcebíades Ghiu, de origem muito humilde, pode realizar tal projeto em 1946, quando o governo estadual lhe concedeu um incentivo financeiro, por insistência de Lindolpho Barbosa Lima, que acreditava no talento do jovem. Entretanto, não podemos deixar de salientar que a ajuda era tão pequena que o artista não teve condições de se manter na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, abandonando-a em 1943 para trabalhar. Passou, a partir daí, a freqüentar cursos livres nos horários livres.[190]

---

[189] HEGEL, G. W. F.. **Estética**. Lisboa: Editora Guimarães, 1993, p. 161.
[190] A partir de meados da década de 1950 a dedicar-se ao cinema.

Em crônica de 1947, quando Ghiu veio expor em Vitória, Barbosa Lima falou da importância do aprofundamento artístico naquilo que os artistas locais faziam de maneira espontânea. Para o crítico tal atitude se constituía numa necessidade para aquele que desejava realizar uma boa pintura[191]. Citou a persistência de Ghiu da seguinte maneira:

> Depois de anos de luta, Alcebíades Ghiu fez sua primeira exposição de pintura aqui em Vitória, em setembro de 1945.
> Algum tempo depois, parte ele para o Rio de Janeiro, a fim de estudar. Até então, muito conseguira sem escola. de alguns meses para cá, muito vem realizando com escola[192].

Durante o período que estudou no Rio de Janeiro, na Escola de Belas Artes, Ghiu aprendeu técnicas e processos artísticos como o óleo, a aquarela, o crayon, a água forte (gravura em metal) e outros, fazendo questão de apresentá-los em 1947, em uma exposição na capital capixaba. Sobre essa exposição Barbosa Lima dedicou-lhe uma crônica[193] intitulada *"A exposição de pintura de Alcebíades Ghiu"*, avaliando os trabalhos como "obras interessantes" pelos quais Ghiu se mostrava uma das mais legítimas esperanças entre os jovens artistas naturais do Espírito Santo, que se iniciavam na pintura[194]. Entre as obras apresentadas na exposição daquele ano, realizada no Salão de reunião do edifício Gomes Cardim, encontramos *Sacristia do Convento de Santo Antônio* onde o crítico apenas fez a seguinte citação:

> Entre todos os quadros expostos, porem, merece especial menção "*Sacristia do Convento de Santo Antonio"* (Rio), com o qual apenas dois quadros creio, porém rivalizar – o que é chamado de "Interior", onde tudo é silêncio, e outro de interior, no qual se vêm umas roupas molhadas, quadro esse que é como um romance de sombras, iluminadas artisticamente com os tons vagos de uma saudade, que é indefinida no tempo e no espaço[195].

Entre as qualidades desse artista destacou a "coragem para vencer" não escondendo sua satisfação em ter, anos antes, ajudado, pois com estudo e com muito trabalho havia alcançado o merecido êxito.

---

[191] Nesse momento do jovem artista ainda estudava na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.
[192] LIMA, Lindolpho Barbosa. A Exposição de Pintura de Alcebíades Ghiu. **A Gazeta**, Vitória, 09 Fev 1947.
[193] Esse foi o segundo texto que Barbosa Lima fez sobre A. Ghiu. Entretanto o primeiro texto intitulado "Romance" é datado de 1945, é quase uma poesia sobre uma tela chamada de "Romance".
[194] LIMA, Lindolpho Barbosa. A Exposição de pintura de Alcebíades Ghiu. **A Gazeta**, Vitória, 09 fev 1947.
[195] Ibdem.

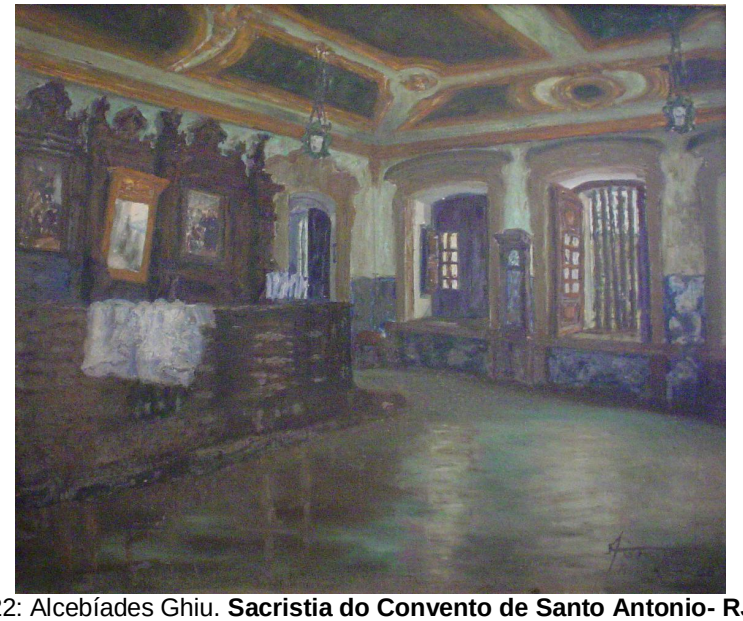


Figura 22: Alcebíades Ghiu. **Sacristia do Convento de Santo Antonio- RJ.** 1946.

Ainda na mesma crônica refere-se à importância de se fazer escola, base para todo o aprendizado artístico, tema muito comum nos discursos de Barbosa Lima, sendo Ghiu um exemplo claro disso.

Quase sem exceção os autodidatas locais mereceram cada um no seu tempo, mesmo aqueles que passaram a viver no Rio de Janeiro, como nos casos citados, crônicas de Barbosa Lima, sendo algumas delas longas, enquanto outras não passavam de apresentações sucintas do artista ou de exposições por eles realizadas.

Entretanto, pôde-se constatar, também, que outros como Levino Fanzeres, justamente aqueles que estudaram na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e que construíram carreiras profissionais que lhes permitiram viver da pintura, não fizeram parte das avaliações do crítico[196]. Não se pode afirmar ao certo porque Barbosa Lima agiu dessa maneira, em relação a esses dois artistas. Contudo levantamos a seguinte interrogação: o crítico se sentia incapaz de avaliar a pintura do artista, justamente pelo fato dele ter recebido formação artística específica que ele tanto defendia?

[196] Lindolpho Barbosa Lima escreveu pelo menos duas crônicas sobre o artista Homero Massena, mas infelizmente só a localizamos quando o trabalho estava em fase de conclusão, por isso não foram incluídas nessa dissertação.

Embora isso não deixe de ser contraditório, tudo nos leva a crer que Barbosa Lima se sentia mais seguro em falar sobre pintores que iniciavam a carreira artística servindo como uma espécie de "bússola" a direcioná-los na busca do aperfeiçoamento da pintura, uma vez que ainda não havia na capital capixaba uma escola especializada em pintura[197]. Entre aqueles que se sentiam afortunados por terem a "honra" de receber uma crônica de Lindolpho Barbosa Lima destacaremos: Evandro Norbin, Adalberto Passos e Luiz Fraga.

O primeiro texto sobre um pintor capixaba que permaneceria como amador, data de 1945 e refere-se a Evandro Norbin[198]. Barbosa Lima definiu-o como um "artista nato que si *(sic)* for cuidado na vocação, dentro de poucos anos poderá tornar-se um artista admirado"[199]. Entretanto, pelo que foi pesquisado tal aconselhamento de aprimoramento da vocação do artista em uma escola de arte pelo crítico, não se confirmou.

Neste trecho da crônica se percebe que Barbosa Lima compreendia o talento como algo inato, mas que não era suficiente para que um pintor se tornasse um bom artista. Tal qualidade "natural" deveria ser acrescida do estudo, dentro de uma escola especializada em artes. O crítico deixa transparecer tal pensamento ao falar sobre a "falta de sensação de perspectiva do horizonte" na obra de Norbin. Entretanto, o crítico acreditava que estes obstáculos na elaboração de uma pintura poderiam ser ultrapassados desde que o iniciante na pintura se dedicasse ao ofício. Como demonstra no trecho abaixo:

> O artista se faz com o hábito da consciência na execução do trabalho. [...] deve se habituar desde cedo, desde logo, a ser um trabalhador constante da pequena tarefa do dia a dia, para que venha a ser um trabalhador consciente da obra de arte[200].

---

[197] Essa hipótese levantada durante a pesquisa parece confirmar-se considerando que ele também não se posicionou sobre a obra de artistas visitantes, cujas linguagens se revelam fora dos padrões estéticos aceitos pelo crítico, ou porque possuíam trajetórias já consolidadas no Rio de Janeiro.

[198] Nasceu em Vitória em 1929. Pintor autodidata fixou paisagens, tipos e costumes do povo brasileiro. Em 1945 expõe em Vitória numa vitrine da casa Vidrália um trecho da estrada do Convento da Penha. (cf.: AYALA, Walmir. **Dicionário de Pintores Brasileiros**. Rio de Janeiro, Spala, 1986).

[199] LIMA, Lindolpho Barbosa. O Papelão de Norbin. **A Gazeta**, Vitória, 09 Agosto 1945.

[200] LIMA, Lindolpho Barbosa. Formas e Escolas de arte. **A Gazeta**, Vitória, 18 Novembro 1951, p. 03.

Nesse momento encontramos diferença entre o pensamento de Barbosa Lima e de Hegel, embora ambos defendessem uma visão idealista de pintura. Para o primeiro a técnica suplantava o talento, que sozinho não transformava um pintor em um artista. Entretanto, o segundo acreditava que só o conhecimento da técnica dentro de uma escola também não levaria o aprendiz à perfeição da obra. Para o filósofo Hegel "quanto mais ricos e vastos forem o talento e o gênio, menos esforços se terão de fazer para adquirir a facilidade que a produção carece".[201]

Por Barbosa Lima acreditar na importância do aprendizado da arte, sempre que possível buscava para os pintores (autodidatas e locais) apoio financeiro para tal pleito. Entretanto, insistia em chamar a atenção dos mesmos, para a realidade da pintura. O crítico valorizava o estudo diário como uma das bases para o progresso, ou seja, para tornar o simples pintor no verdadeiro artista. Enxergando o talento do pintor, o crítico disponibilizou-se a orientá-lo através do exame das obras[202].

Outro autodidata que passou pela análise de Barbosa Lima foi Adalberto Passos, que diferentemente de Norbin já vinha há alguns anos buscando o aperfeiçoamento na pintura. Pintor amador gostava de pintar ao ar livre, lições que recebeu no Rio de Janeiro quando frequentou aulas na Colméia dos Artistas nos anos 30[203].

Lindolpho Barbosa Lima conheceu o pintor após uma visita ao ateliê de Passos que também funcionava como uma alfaiataria. Após essa visita escreveu uma crônica sobre o artista amador que, segundo o próprio crítico "com modéstia conformava-se com sua situação de pintor inexperiente".[204] Esta atitude de Adalberto Passos foi considerada pelo crítico comum aos artistas sem escola. Ele mesmo ressaltava que no entanto, "muitos sem escola e sem maior experiência conseguem aparecer e tirar justo partido dos seus esforços não menos ingentes".[205]

O crítico deixa claro que até aquele momento não apreciava a pintura do capixaba Adalberto, e por isso mesmo não havia até aquele momento feito uma crônica sobre

---

[201] HEGEL, G. W. F.. **Estética**. Lisboa: Editora Guimarães, 1993, p. 452
[202] Infelizmente não encontramos obras de Evandro Norbin do período em que atuou em Vitória.
[203] Ver nota 60 do capítulo 1.
[204] LIMA, Lindolpho Barbosa. O pintor da Rua Osório. **Revista Vida Capixaba**, Vitória, 15 Setembro 1944. Este é um dos raros textos de Barbosa Lima publicados fora do Jornal A Gazeta.
[205] Ibdem.

as pinturas. Entretanto, após conhecer as pinturas *Vila Velha* (1940) e *Penedo* (1941)[206] sua atitude mudou e por isso pensou que naquele momento o artista mereceria uma apreciação de suas telas. Durante a pesquisa foram encontrados alguns quadros de Adalberto Passos, e através deles podemos notar a evolução na pintura do mesmo, conforme aborda o crítico. Em especial nas telas intituladas "Penedo", apresentadas a seguir:

Figura 23: Adalberto Passos. ***Penedo***, s/d.

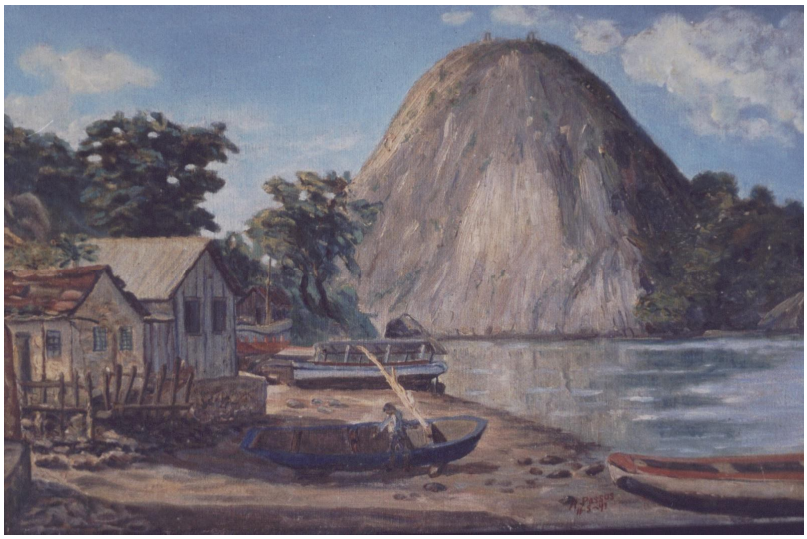


Figura 24: Adalberto Passos. ***Penedo***, 1941.

[206] O quadro que representava o *Penedo* outra formação rochosa é apresentado pelo crítico como uma "espécie de vigia que a natureza também pôs de guarda no gargalo do canal, que dá acesso ao porto de Vitória"[206], mas que apesar da construção sólida, da riqueza de detalhes e da excelente coordenação do local, essa pintura não seria naquele momento o objeto de sua primeira apreciação sobre o pintor.

Nessas duas telas sobre o morro do Penedo, localizado na baía de Vitória, podemos notar claramente a evolução da palheta do pintor Adalberto Passos. Na primeira, notamos uma pintura mais ingênua na aplicação das tintas de forma pesada. Na segunda, os elementos abordados na composição da pintura se tornam nítidos e mais elaborados, e as cores da paisagem constroem uma sensação maior de realismo em relação à primeira. Entretanto, não podemos deixar de esclarecer que a maior diferença entre ambas esta na elevação da linha do horizonte.

Entre os quadros de Adalberto Passos *Vila Velha* (1940) foi considerada por Barbosa Lima como a melhor pintura executada pelo autodidata. Considerou-a como um trabalho com atmosfera e profundidade, com uma execução perfeita dos planos de perspectiva.

Mesmo com todas as delimitações inerentes a uma pintura, foi possível perceber nessa obra que o artista consegue levar o olhar do espectador para além da formação rochosa. Na tela há uma coexistência de espaços sem que se torne estritamente delimitado, neste sentido o recurso utilizado pelo pintor fez com que a composição dos elementos da paisagem não representasse apenas a aparência das coisas, ou seja, a representação fiel da natureza, mas, possibilitou a reunião num só quadro de coisas diversas, como por exemplo, céu e terra, homem e natureza. Ainda neste contexto, sobre delimitação de espaços dentro de uma pintura, o pensamento hegeliano faz a seguinte afirmação:

> O simples fato de não representar mais do que a aparência dos objetos, dá ao pintor a possibilidade de reunir, num só quadro, os objetos mais diversos, as maiores distâncias, e os espaços mais vastos, e isto sem que o quadro deixe de ser um modo estritamente delimitado; e esta delimitação, longe de significar uma interrupção arbitraria ou acidental, deve surgir, como uma totalidade de particularidade que se liguem entre si naturalmente[207].

Barbosa Lima mostra entusiasmo ao falar dessa tela, que para ele representou a melhor lição de arte que o pintor Adalberto Passos, mesmo inexperiente, “podia ministrar a si mesmo”. Entretanto, as tintas usadas por Passos, no primeiro plano, para executar o quadro *Vila Velha* (1940) eram intensas, pesadas e densas, o que

[207]HEGEL, G. W. F.. **Estética**. Lisboa: Editora Guimarães, 1993, p. 452.

não agradou ao olhar do crítico, que considerava que esse recurso constituía no conjunto da tela uma exceção.

Figura 25: Adalberto Passos. **Vila Velha**. 1940.

Figura 26: Adalberto Passos. **Forte São João**. 1940.

Nos textos seguintes, ainda sobre as obras de Adalberto Passos, o crítico destaca duas paisagens qualificando-as como apreciáveis: *Forte São João* (1940) e *Casa Velha* (1940). No entanto, nos deteremos apenas na obra *Forte São João* na qual o crítico destacava três características que lhe agradavam: originalidade, técnica e sentimento.

A *originalidade*, segundo Barbosa Lima, era articulada pela composição, pois o artista "ao invés de fixar o desdobramento dos três planos de profundidade, fez a tela em dois pedaços, sendo um de terra e o outro de céu"[208]. O que podemos perceber é que a tela foi dividida em duas metades, não por uma linha do horizonte, mas em diagonal, o que torna a composição dinâmica e ascensional. O pintor estabeleceu segundo o analista, entre o primeiro e o segundo plano da paisagem uma sensação de *"aura"*. Esta sensação expressa com originalidade mostrou o que de mais espontâneo existia na pintura de Adalberto Passos.

Para Hegel, a originalidade da obra não estava associada à observância de leis de estilo, mas na inspiração subjetiva do artista que, em vez de utilizar-se de um recurso já utilizado "escolhe um assunto racional em si mesmo e o desenvolve".[209] Entretanto, não podemos deixar de salientar que originalidade no caso de Adalberto Passos também pode ser entendida, como uma "maneira de fazer", ou seja, a maneira provém das qualidades particulares, portanto, acidentais do artista.

A *técnica* mencionada pelo crítico diz respeito ao manuseio das tintas. Segundo Barbosa Lima as cores apareceram "novas e limpas do sujo da tinta roxa que quase sempre usadas com má propriedade se tornam irreais na representação da natureza"[210]. E por isso naquele momento a técnica usada pelo artista desvelava algo de uma personalidade ou estilo próprio que começava a se definir. Por isso, a maneira como Adalberto Passos executava as pinturas era considerado por Barbosa Lima um dos motivos para o futuro sucesso do artista.

Outro capixaba que passou pela avaliação de Barbosa Lima foi o "pintor popular" - termo usado pelo crítico - **Luiz Fraga**. O crítico ao falar da exposição do mesmo, realizada na Associação Espírito-santense de Imprensa (AEI), não deixou de citar a exposição realizada no ano anterior quando foi adquirido ao artista o quadro que representava a residência governamental, ou seja, o Palácio Anchieta.[211]

---

[208] Ibid.
[209] HEGEL, G. W. F.. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editora. 1993, p.167.
[210] LIMA, Lindolpho Barbosa. A Pintura de A. Passos. **A Gazeta**, Vitória, 30 Ago 1945.
[211] Segundo o crítico quem adquiriu a tela foi Aristides de Campos que assumiria o Governo do Estado do Espírito Santo. Hoje a tela faz parte do acervo do Palácio Anchieta.

Figura 27: Luiz Fraga. **Residência Governamental**. 1946.

Na crônica sobre a exposição Barbosa Lima deixou claro que as obras foram "concebidas com idealismo, conforme o gênero popular e que as mesmas possuíam o gosto e a virtuosidade de uma criação totalmente sua"[212]. Barbosa Lima "agradou-se" da pintura. Entretanto, não mostra entusiasmo. Não fala de forma espiritual ou sentimental sobre o artista ou qualquer obra. Entretanto, sobre a tela que representa a residência governamental fez a seguinte apreciação:

> Tela de tintas limpas e harmoniosas, cheias do sabor da simplicidade e também cheia de amplidão, qualidades de relevo, que a coloca entre as pinturas dos pinceis apreciáveis, mormente, se se tem em conta que Fraga é um artista popular, jamais tendo tido oportunidade de freqüentar uma escola de pintura.[213]

O crítico chama o artista de popular, no sentido de que sua pintura carecia de expressão e de maior consistência plástica e poética. A pintura ainda era fria e a técnica não despertava nenhum tipo de sentimento. Talvez tal característica da obra do pintor esteja ligada ao fato dele haver cursado arquitetura, um curso tecnicista que visa o cálculo.

---

[212] LIMA, Lindolpho Barbosa. Exposição de pintura de Luiz Fraga. **A Gazeta**, Vitória, 10 Jun 1947.
[213] LIMA, Lindolpho Barbosa. Exposição de pintura de Luiz Fraga. **A Gazeta**, Vitória, 10 Jun 1947.

A pintura de Luiz Fraga tinha um modo de elaboração que estava associado ao recurso da *fantasia* "a fim de obter a perspectiva necessária para criar a obra"[214]. Barbosa Lima como um crítico com base na filosofia idealista, e contrário a tudo que fosse considerado "moderno" não aceitava pelo que podemos notar o uso do recurso da fantasia, que estava ligado ao conceito de modernismo na história da arte.

Segundo o crítico, o merecimento na obra de Fraga, especialmente aquela em que é retratado o Palácio do Governo, estava no desdobramento das tintas, ou seja, na maneira como o artista manuseava as cores dentro da tela. Isso se dava mesmo quando essas eram fortes e até mesmo um tanto quanto "ásperas".

Durante a pesquisa podemos constatar que tanto as paisagens quanto os retratos pintados por Fraga, ainda estavam aquém do esperado, apesar da evolução que, segundo o crítico Barbosa Lima, o pintor havia conseguido diante da natureza[215].

Para Barbosa Lima os artistas revelavam-se em geral pela espontaneidade ou pela originalidade, características que ajudavam muitos a demonstrar sentimentos que "por certos rasgos da alma rompem com os pronunciamentos da vocação". Para aqueles que encontram mestres "a vocação desabrocha, de maneira que, depois de adaptar a técnica à tendência da própria alma se define o artista na sua personalidade".

Para alguns o artista nascia feito, mas para Barbosa Lima nem toda vocação podia prescindir de escola, pois eram raros os talentos que se bastam a si mesmos, necessitando existir um equilíbrio entre a representação teórica e a execução do real, ou seja, a pintura deveria estar de acordo com o modelo representado.

O filósofo Hegel ao discorrer sobre esse assunto – talento x atividade diária - faz a seguinte reflexão:

> Esse domínio exige de certo, um prolongado exercício, mas o dom da execução direta deveria ser inato, pois uma simples facilidade

[214] LIMA, Lindolpho Barbosa. Exposição de pintura de Luiz Fraga. **A Gazeta**, Vitória, 10 Jun 1947.
[215] Durante a crônica Barbosa Lima cita algumas obras expostas nessa exposição como "Alvorecer", "Quando o penedo falava", "Manhã" e "Caboclo Bernardo". Essas obras não foram localizadas.

> adquirida pelo exercício jamais permitira realizar uma obra de arte autentica. Os dois aspectos, o da produção intensa e o da sua realização, são de acordo com o conceito de arte inseparáveis.[216]

O crítico Lindolpho Barbosa Lima, ao falar sobre o capixaba João Batista Ribeiro Pinto, utilizou termos como “vocação artística”, “espontaneidade” e “talento”. Usando de sinceridade, observa que a vocação artística de João Batista tinha um modo de ser muito curioso. Admite o crítico conhecer apenas alguns trabalhos do artista, e que esses considerava superficiais no modo como as tintas eram aplicadas “de forma mecânica e não de forma artística”, embora “já possuíssem tintas limpas e desenvoltura no traço dos planos de perspectiva”.[217]

Referindo-se às últimas pinturas do jovem autodidata, segundo ele que teve oportunidade de conviver com Homero Massena, o crítico se dizia surpreso com o “repentino e extraordinário” progresso da pintura de João Batista. A respeito delas, destacava duas telas com características bem diferentes, sendo a primeira denominada *Praia da Costa* que para Barbosa Lima se aproximava do que chamava de Escola de Pintura Francesa, e a segunda, *Curva da Baía,* da Escola de Pintura Italiana[218].

No que se refere à pintura *Praia da Costa,* ao compará-la à Escola Francesa, certamente queria destacar a influência de Massena sobre o jovem aprendiz. Entretanto, ressaltava que a composição das cores devia-se à “própria alma do discípulo, manifestada na sua personalidade, adaptando a técnica de escola à espontaneidade de seus sentimentos”.[219] Admitia ainda, que em outras telas de João Batista também se revelava o toque da pintura de Massena, mas não as consideravam boas pinturas, no sentido de que nem todas as pinturas podem ser consideradas obras de arte, que ainda prescindem de muito aperfeiçoamento para se tornar um grande pintor.

---

[216] HEGEL, G. W. F.. Estética. Lisboa: Guimarães Editora. p.163.
[217] LIMA, Lindolpho Barbosa. Uma Vocação artística. **A Gazeta**, Vitória, 13 Janeiro 1944.
[218] Infelizmente não localizamos essas obras para confrontarmos as ideias de Barbosa Lima.
[219] LIMA, Lindolpho Barbosa. Uma Vocação artística. **A Gazeta**, Vitória, 13 Janeiro 1944.

Para Hegel o talento só resulta em obras apreciáveis e não em obras de arte, pois para uma pintura se tornar verdadeira obra de arte é necessário a união do talento e da técnica [220].

Os pintores locais realizavam pinturas tão incipientes e amadoras que obrigava mesmo o crítico apenas a sugerir que eles estudassem e pintassem mais, a fim de que no futuro conseguissem realizar uma obra apreciável. Os trabalhos eram esparsos, e talvez por isso não conseguiu realizar apreciações com teor mais estético ou mesmo com discursos mais interessantes.

3.2.2 Outro discurso: os artistas visitantes

Como já mencionamos no capítulo 1, o que prevalecia na capital capixaba era a pintura acadêmica sendo a paisagem o gênero preferido. A falta de concorrência, em razão de não atuarem aqui pintores de grande reconhecimento ou profissionais, estimulava a vinda de outros artistas, na grande maioria amadores ou pintores ainda não estabelecidos que faziam uso da mesma temática, em busca de um mercado para suas obras.

Entre esses visitantes considerados “ilustres”, pela elite capixaba, que passaram por Vitória durante um período de 15 anos, damos destaque a Bustamante Sá, Theodoro De Bonna, Edson Motta, Aníbal Mattos, Francisco Acquarone, Zélia Salgado, Win L. van Dijk, Tadashi Kaminagai e George Wambach. Parte desses artistas, ao expor na capital capixaba, também ministrou cursos livres de pintura de curta duração, como maneira de chamar a atenção para o seu trabalho e ganhar algum dinheiro. Como foi o caso dos pintores Bustamante Sá, Theodoro de Bonna e George Wambach.

A análise dos textos sobre estes artistas revelou diferenças nas abordagens feitas por Barbosa Lima, em relação ao que discorria sobre os autodidatas locais. Algumas questões foram utilizadas por ele com certa frequência, como por exemplo, a ênfase

[220] HEGEL, G. W. F.. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editora. 1993, p.162.

dada à finalidade dos produtos artísticos em sintonia com o que considerava de "honesto" na obra produzida pelo artista.

O termo "honesto", considerado por Barbosa Lima como um princípio ético dentro da elaboração da pintura foi repetido em diversas crônicas. Segundo o crítico, tal assunto deveria ser sempre levado em consideração pela crítica ao analisar uma obra. Os artistas Zélia Salgado, George Wambach e Tadaschi Kaminagai estavam entre aqueles a quem ele chamava de artistas honestos.

Na crônica sobre a pintora e escultora **Zélia Salgado**[221] (1904-2009)**,** Barbosa Lima começou analisando o percurso artístico da expositora. Esclarece ao leitor que, naquele momento, a artista apresentava-se como pintora "mas desde 1936 era escultora" e havia sido distinguida com prêmio de viagem à Europa pela Escola de Belas Artes (RJ)[222]. O crítico menciona a exposição da artista realizada no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, e considerou auspicioso, o aparecimento da artista na capital capixaba, naquele momento. Entretanto, ressaltou que alguns "ainda um tanto inconscientes em assuntos de arte" a consideraram, com certo preconceito, uma artista moderna, o que diminuía o interesse pelas obras que ela expôs. Sobre esse assunto, relata a seguinte conversa que teve com uma senhora que visitava a exposição, de cujas observações sobre as obras feitas por ela o crítico discordava, por não entender como moderna a pintura que ela expunha:

> Certa senhora, aliás, criatura adorável, boníssima, portadora de excelsas virtudes e de um grande coração, achou que a pintura de Zélia Salgado era demasiadamente exagerada no seu modernismo. Nada mais errado nada mais irreal, nada mais improducente do que chamar de modernismo a pintura sóbria, honesta e pura de Zélia Salgado.[223]

---

[221] Zélia Salgado nasceu em 09 de Outubro de 1904 em São Paulo. Entre os anos de 1922-1924 estudou desenho com o pintor Enrico Bernardelli e em 1924 entra para a Escola Nacional de Belas Artes onde conheceu Cândido Portinari. Entre 1937-1938 estudou em Paris com Isaac Dobrinski. Em 1946 foi trabalhar no ateliê do amigo Roberto Burle Marx. A partir de 1954 começa a dar aulas prática de pintura ao lado de Fayga Ostrower no então recém inaugurado Museu de Arte Moderna do Rio. (Cf.: http://veja.abril.com.br/vejarj/120105/perfil.html)

[222] LIMA, Lindolpho Barbosa. Exposição de pintura de Zélia Salgado. **A Gazeta**, Vitória, p. 6, 04 Jan1947. Barbosa escreveu uma crônica, entretanto não nos deixa claro se ela realizou em Vitória tal exposição, ou se foi apenas uma apresentação da artista ao público espírito-santense.

[223] Ibid.

O termo Arte Moderna ainda soava estranho aos capixabas, e por isso era usado de forma pejorativa, sem ao menos se buscar entender o seu significado. Para o crítico o preconceito por parte do público prejudicava a atuação de alguns artistas e o valor de suas obras, e por isso considerou errado chamar o que ele dizia ser uma pintura "sóbria, honesta e pura" de Zélia Salgado de modernista. Contudo, ele argumenta que "o problema estava na opinião incompetente de alguns críticos e na repetição de falsos conceitos que deturpam o senso de verdade". Barbosa Lima considerou injusto avaliar uma pintura não rigorosamente acadêmica como desprezível. A opinião e o desinteresse apenas reforçavam a incompreensão que aqui predominava sobre a arte, além, de ser um desrespeito aos expositores:

> Em geral, cai-se, entre nós, em exageros que deturpam o senso da verdade. É como um abismo chama outro abismo, a repetição, sem conhecimento de causa, de juízos injustos sobre obras de arte, tomou o aspecto ou mesmo o caráter de propaganda contra a pintura de muitos artistas, que, novos de alma, se apresentam em público com a prova real de suas personalidades ilustres.[224]

Ainda nesse texto o crítico fazia um alerta àqueles que apreciavam a boa arte, dizendo que "a pintura quando é boa não importa se é acadêmica ou moderna, mas sim se ela representa a consciência artística e não um choque de interesses triviais de artistas adversários"[225]. Para Barbosa Lima isso se constituía num fenômeno social de dissolução da época.

Para esclarecer o que entendia por "pintura de mérito" Barbosa Lima citou Ado Malagoli, um artista, que mesmo não sendo de tendência acadêmica estava entre os mais notáveis da atualidade brasileira, pois se manteve sempre num meio termo, tornando-se um "perfeito equilibrado" entre as tendências das escolas do momento. E explica tal argumento da seguinte forma:

> Não há escola de arte de equilíbrio entre estas e aquelas tendências, mas, eu uso tal termo, como força de expressão para me referir a certo modo de transição de forma, que serve para exprimir nova tendência de interpretação de beleza de vida interior.[226]

---

[224] Ibid.
[225] Ibid.
[226] Ibidem.

Considerava a obra de Zélia Salgado sintonizada com esse equilíbrio e, portanto, "ao fugir ao trivial dos pincéis do fanatismo de escola", ela conseguiu expressar com a pintura a vida interior, mantendo as características de forma, beleza e sentimentos, ou seja, havia na obra de Zélia o que o crítico chamava de personalidade. Utilizando-se da autoridade de *expert* em arte (*"Enquanto em mim haja alguma autoridade para julgar"*) Barbosa Lima expressava sua admiração com a sensibilidade da artista, maneira pela qual, segundo o crítico, alguém se revela artista.

A primeira notícia que encontramos sobre a passagem do artista belga **George Wambach** em Vitória data de 1941[227], após convite do então prefeito da cidade Américo Monjardim. O objetivo era fixar algumas vistas e paisagens dos arredores da cidade capixaba, que naquele momento passava por transformações urbanísticas. Alguns jornalistas escreveram sobre a passagem do pintor na capital espírito-santense, entre eles Raul de Guinazu e Ciro Vieira da Cunha os quais relatam a importância da obra de Wambach para as gerações capixabas futuras. Entre as obras destacadas estava aquela que representava a construção do cais do *Porto de Vitória*, que o jornalista Ciro Vieira[228] chamou de obra-prima.

Na opinião dos jornalistas a vinda do artista belga e o contato direto com os pintores locais proporcionou a oportunidade de ver fixados em belíssimas telas aspectos e paisagens que ninguém mais reconheceria no futuro da cidade que passava por constantes mudanças.

Ainda durante o período em que executou pinturas dos arredores da cidade, Wambach escreveu uma crônica intitulada *Vitória, La lumineuse*, para o jornal A Gazeta na qual focalizou a capital capixaba.

---

[227] O texto do jornalista Raul de Guinazu de abril de 1941 revela que Wambach estava na capital capixaba na companhia da irmã. Entretanto, Jamille Bravin em monografia sobre o artista levanta a hipótese de não ser não a irmã e sim Edith Blein amante do pintor, visto que a família do artista permaneceu na Bélgica.

[228] CUNHA, Ciro Vieira da. George Wambach e sua arte insuperável. **A Gazeta**, Vitória, 10 Abril 1941, p. 5.

Figura 28: George Wambach. **Porto de Vitória**. s/d.

Figura 29: George Wambach. **Anchieta**. 1954.

O crítico de arte Lindolpho Barbosa Lima definiu Wambach como "um artista de personalidade e um esteta de fina sensibilidade"[229]. Falou da importância, para os artistas locais, da presença e da aproximação com artistas do nível de Wambach, que retratavam com sentimento e poesia, tempos que não voltavam mais, um tempo em que restava apenas a saudade. Compreendia a obra do artista como uma arte

[229] LIMA, Lindolpho Barbosa. Wambach. **A Gazeta**, Vitória, 12 Mar 1941, p. 8.

de delicadeza de sentimentos, e que por isso não recorria a artifícios da "falsa concepção artística", ou seja, não era um copista da natureza, e "nem se colocava como um artista onde a obra tem como principal finalidade a decoração de paredes".[230]

Figura 30: George Wambach. **Convento da Penha**. 1954.

Em outro momento, a crônica Barbosa Lima faz uma análise da personalidade do pintor comparando-o a um rochedo "que se esconde nas entranhas da terra ou nos seio das águas, por outras tantas vezes assim tão vivo como a expressão de seus pequenos olhos da cor dos céus, cintilantes"[231]. Sobre a maneira como o artista realizava as pinturas, o crítico justifica dizendo que "quem busca apenas uma força de expressão, uma vivacidade de coloridos ou uma mera habilidade no jogo das tintas buscava um artista qualquer"[232]. Entretanto, essa busca era uma questão de técnica e de conhecimento do efeito das tintas para a concepção da perspectiva, mas isso não figurava como arte. Acreditava também que a pintura era a interpretação da emotividade, com um ponto de vista real ou sentimental, tanto das sombras como da luz da natureza. Portanto, "esse artista *mister da arte* não copiava o que os olhos viam, mas interpretava com capacidade a sensibilidade da alma".

> [...] quais símbolos do sorriso e da saudade, da alegria e da tristeza, do encanto da alvorada ou das vertigens do ocaso em que, por

[230] Ibidem.
[231] Ibidem.
[232] LIMA, Lindolpho Barbosa. Wambach. **A Gazeta**, Vitória, 12 Março 1941, p. 8.

> momentos, abandona o sol a Terra, como se o dia e a noite fossem mesmo a realidade do deslumbramento e da nostalgia em que se sente o mundo, largado as sombras do esquecimento, só assistido pelas pérolas do orvalho caído dos céus através da cintilação da estrela – vela acessa no altar do infinito abismo.[233]

Classificou a arte de Wambach como uma arte clássica, de alto estilo e de grande técnica ritmada e métrica, ou seja, era uma arte musical – sonora. O desenho era original, equilibrado e espontâneo representando a emoção interior do artista, de forma "policroma e poliforme", segundo as relações do colorido e das linhas, que caracterizavam uma expressão ritmada "plasmada na forma subjetiva do ideal subconsciente" do artista[234]. Para Lindolpho a aparência de uma pintura podia criar no observador muitas ilusões sobre seu exterior, e por isso não deveria ser a única forma de análise da obra de arte. Explica da seguinte forma sua observação:

> A lágrima não revela a dor, assim como o sorriso não revela a ventura: há muitas ilusões nas aparências do que é exterior. Às vezes a vida de dor é uma alta expressão de fortuna interior, ao passo que as delícias aparentes do sorriso são preâmbulos das angustias inesperadas.[235]

Terminando a crônica, define Wambach como um misto de expressão da forma e da alma, numa profusão de sentimentos que "vem a ser qual pletora das incertezas do grande mundo da emoção humana".

Outro artista de renome nacional que visitaria a capital capixaba para realizar uma exposição foi o paranaense **Theodoro de Bonna**, amigo de Barbosa Lima no Paraná onde o crítico tempos antes havia dedicado a ele crônicas no jornal A Gazeta do povo. A exposição realizada em 1951 na Associação Espírito-santense de Imprensa (AEI) coincidiu com as comemorações do 4º. Centenário da Cidade de Vitória.

---

[233] Ibid. A única obra do artista que Barbosa Lima faz menção em sua crônica chama-se *Veere- Holanda*, no qual faz a seguinte descrição poética: "tela essa em que uma igreja antiga fala da terra povoada pelo espírito do homem, daquele trecho de terra e daquele retiro, povoado pelas recordações da alma humana, tela tão pequenina quão linda, jóia rara que veio enriquecer o conjunto artístico de harmonia do meu pequeno museu".

[234] LIMA, Lindolpho Barbosa. Georges Wambach. **A Gazeta**, Vitória, 29 Mar 1941.

[235] Ibid.

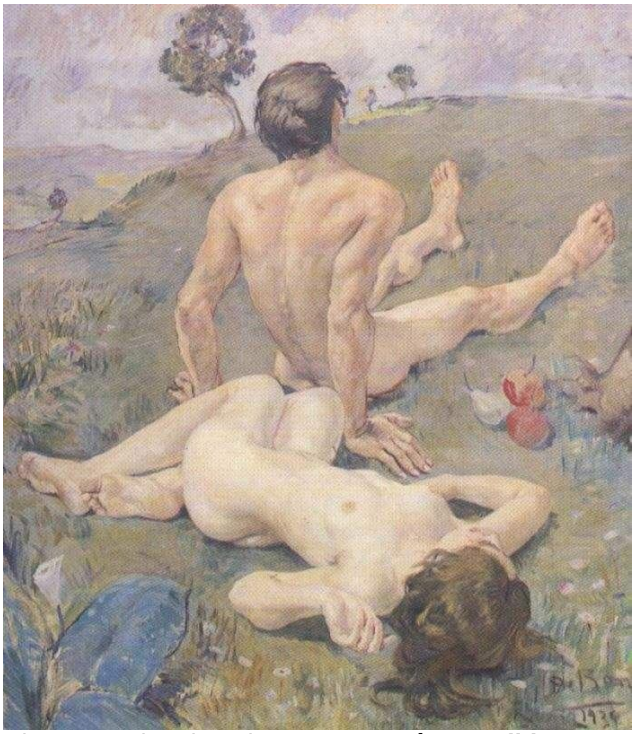


Figura 31: Theodoro de Bonna. **Paraíso Perdido**. 1930.

Barbosa Lima ao dedicar-lhe a crônica, faz questão de ressaltar que esse discípulo de Alfred Andersen "estava integrado ao seio da grande arte nacional, está representado no MNBA pelo impressionante óleo *Paraíso Perdido*"[236].

Barbosa Lima realiza uma crônica simples, sem detalhes que pudessem chamar a atenção do leitor, dando destaque principalmente ao fato do artista De Bonna ser um dos pintores, que segundo ele "mais se nota a variação de estilos, tanto na figura como na paisagem". Destaca o sucesso do artista no gênero do retrato, principalmente os que representavam as crianças, dando exemplo da pintura *"Filha de Pescador"*[237], uma menina de cinco anos. Barbosa Lima faz uma análise poética e psicológica da retratada.

> Essa magnífica obra de arte (esboço) de tintas admiráveis é o retrato de Gioconda uma linda menina que é filha do pescador da beleza das tintas no imenso mar de alegrias e de graças do colorido. Vejam os que se interessam pelos triunfos do pincel quanto é notável a quadro de "filha de pescador", como surpreendente expressão da ingenuidade, da doçura e da graça da criança rica de encantos.

[236]LIMA, Lindolpho Barbosa. Exposição de telas de Theodoro De Bona. **A Gazeta**, Vitória, 24 Jul 1951, p. 8.
[237] Não localizamos a obra para apresentarmos no trabalho.

> Trata-se de uma tela da qual irradia a divina chama da inspiração. Sente-se ali a arder a alma do artista no fogo sagrado do amor de pai, que grava para a imortalidade a figurinha de um anjo de beleza.[238]

O crítico chama a atenção do público para outras obras que faziam parte da exposição, porém deteve-se apenas a citar os títulos como, por exemplo, *Cena campestre* e *Dia cinzento: Velho canal de Veneza*. A primeira representa cena da paisagem paranaense e a última foi pintada quando o artista esteve em Veneza. A paisagem paranaense foi tema representado incessantemente na pintura de Theodoro de Bonna, que segundo Barbosa Lima deveria "ser exaltado nas suas virtudes de artista honesto"[239].

Figura 32: Theodoro de Bonna. **Sem Título.** 1950.

[238] Idem.
[239] Idem.

Figura 33: Theodoro de Bonna. **Dia cinzento: Velho canal de Veneza**. 1935.

Figura 34: Theodoro de Bonna. **Sem Título.** 1951.

O artista japonês **Tadaschi Kaminagai**[240] também estava entre aqueles que, segundo o crítico, se encaixava no termo "honesto", mais uma vez ligado à finalidade da obra. Para Barbosa Lima Kaminagai já era respeitado e reconhecido entre os artistas brasileiros, não precisando ceder ou se curvar à imposições do mercado, ou seja, não precisava fazer obras grosseiras, sem sentimentos, mas se mostrava um "obreiro de bom quilate do progresso e da civilização"[241].

Figura 35: Tadaschi Kaminagai. **Marinha**. S/d.

Durante a exposição realizada em Vitória no ano de 1952, o artista foi descrito por Barbosa Lima como "*um valor de civilização"*[242]. Nessa crônica, o crítico ateve-se em fazer um relato sucinto da trajetória artística de Kaminagai ressaltando a originalidade e as características neo-impressionistas da pintura. Entretanto, deixou a cargo da imprensa local a análise das obras expostas.

Para o crítico o pincel do artista era incessante e impressionava pela grande técnica e pela sinceridade de artista. Qualidades que o transformaram no mais típico entre os valores de renovação da grande arte impressionista no Brasil, conquistando a

[240] Ver nota 88 capítulo 1.
[241] LIMA, Lindolpho Barbosa. Kaminagai: um valor de civilização. **A Gazeta**, Vitória, 18 Nov 1952, p.8.
[242] Nessa exposição Kaminagai apresentou pinturas de retratos, paisagens e natureza morta.

admiração pública. Apreciava o artista que jamais precisou deixar de realizar uma pintura de alto nível e honesta para fazer trabalho de natureza comercial. Tornou-se assim um exemplo severo. Ainda no texto sobre o artista Kaminagai, Barbosa Lima lançava a discussão sobre outros dois termos já usados em outras crônicas, **"progresso e civilização"**, quando se referiu a outros artistas.

Tal questão não foi localizada ao falar sobre os artistas locais ou mesmo aqueles que iam estudar em outras capitais ficando essas questões destinadas apenas aos artistas que vinham de fora do Estado expor na capital capixaba. Mas afinal, o que o crítico entendia sobre esse assunto, também muito presente nas conferências que realizava?

No início da crônica dedicada a **Francisco Acquarone**, Barbosa Lima fez uma crítica ao ambiente artístico da capital capixaba. Referiu-se ao meio local como um "ambiente de vida pouco sacudido", ou seja, não havia aqui locais apropriados para o desenvolvimento de uma vida artística e propícia para tais eventos.

Se considerarmos que toda arte está condicionada pelo seu tempo e que representa a humanidade, ou melhor, a evolução de uma sociedade, entende-se o desabafo do crítico que se mostrava pessimista em relação ao desenvolvimento das artes no Estado capixaba. A arte era, segundo ele, a "boa" semente da civilização e que nenhum povo, seria considerado civilizado se não cultivasse a arte que era "a suprema orientação dos destinos humanos rumo aos fins da perfeição da vida e beleza do ser"[243]. Acquarone estava, segundo o crítico, entre os artistas que considerava "um valor de civilização", pois além de pintor Acquarone[244] também realizava uma investigação das origens e da formação artística no Brasil[245].

Será que Barbosa Lima depois de anos lutando por melhorias e progressos das artes no cenário espírito-santense começava a desanimar e perder as esperanças

---

[243] LIMA, Lindolpho Barbosa Lima. F. Acquarone – intelectual e artista. A Gazeta, Vitória, p. 2-3, 16 Mai 1953.
[244] Acquarone vêm ao Espírito Santo em companhia da filha Leda Acquarone de Sá, que também realizou uma exposição de arte decorativa. Barbosa Lima lhe dedica um pequeno texto relatando o currículo artístico da jovem. Francisco Acquarone faleceu no ano seguinte em 1954.
[245] Para validar seu discurso, principalmente sobre as qualidades do artista em exposição, o crítico termina sua crônica citando dois trechos de cartas enviadas ao escritor e artista que proclamam os méritos de seu livro: História da Música Brasileira.

de um significativo avanço local? Em certo trecho da crônica deixa transparecer que aquele momento era de decadência, e que somente aqueles que representassem as tradições espirituais e as tradições de civilização da nação, jamais seriam esquecidos, ou seja, Barbosa Lima refere-se à substituição da arte acadêmica e figurativa pela arte moderna e abstrata. Como percebemos o assunto sobre o progresso da civilização através da arte seria um dos primeiros e um dos últimos argumentos do crítico para o avanço da sociedade capixaba.

Uma das características principais das crônicas de Barbosa Lima era escrever, como já mostramos anteriormente, sobre aquilo que o agradava, ou melhor, sobre aquilo que ele julgava entender. Talvez por isso não foram encontrados durante a pesquisa, textos que falassem de artistas como Levino Fanzeres, ou outros que passaram pela capital capixaba, que já trilhavam suas próprias tendências dentro daquilo que acontecia no panorama local ou mesmo nacional numa busca pelo novo.

Também podemos entender que tais artistas já teriam segundo acreditava o crítico, encontrado dentro das pinturas que realizavam aquilo que ele chama de personalidade artística. Entretanto, aqueles que “passaram pelas avaliações” do crítico não receberam análises cuidadosas das obras que apresentavam nas exposições, e os textos se restringiam apenas a elogios e pequenas considerações sobre a personalidade do artista.

CAPÍTULO 4

CARLOS CHENIER: *Poeta, artista e crítico de arte.*

Carlos Chenier (1938 -1989) era natural de Lagoa Vermelha no Rio Grande do Sul. Iniciou sua carreira artística estudando desenho livre em Salvador (BA) por cerca de seis meses[246], na década de 1940. Esses conhecimentos básicos adquiridos por ele foram indispensáveis para o desenvolvimento da "arte de sentir a pintura". Após esse período, retornou na década seguinte ao Rio grande do Sul, onde frequentou por dois anos a Escola de Belas Artes. Paralelamente às aulas na Escola de Belas Artes, Chenier participou durante algum tempo de manifestações artístico-culturais realizadas na cidade de Caxias do Sul, "frequentando palestras sobre literatura e cursos livres de arte"[247].

Antes de passar a viver definitivamente em Vitória, no qual deu início aos estudos na Faculdade de Direito[248] residiu em Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Na década de 1960, se fixou nesta capital, e além de artista abstrato se destacou no panorama cultural capixaba, principalmente entre os poetas.

Como poeta Chenier tornou-se um dos líderes do *Clube do Olho*, uma ala independente da Academia Capixaba dos Novos[249], onde se reuniam jovens poetas de vanguarda. No ano de 1963 foi realizado como previsto no "Manifesto do Clube do Olho", a I Semana dos Novos, uma tentativa cultural inovadora no Espírito Santo com o objetivo de trazer para a literatura local a liberdade preconizada pelo primeiro modernismo brasileiro. Mas não deu certo, pois a "produção literária local não havia chegado nem mesmo à visada do movimento modernista brasileiro de 1922"[250]. Tal

---

[246] Pintor capixaba diz que é desorganizado: por isso abraçou o abstracionismo. **A Gazeta**, 23 Jan. 1963.

[247] JESUS, Camila Camara de. **Carlos Chenier:** da arte à crítica. Monografia em Artes Plásticas defendida na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, 2006.

[248] Chenier não havia concluído o ensino médio, por isso entra com uma liminar judicial que o autoriza a cursar a faculdade. Tempos depois desiste da advocacia. (Op. Cit. P. 27)

[249] No ano de 1963 criaram a I Semana dos Novos, realizado na Faculdade de Filosofia e tiveram o apoio do Departamento de Educação e Cultura da UFES.

[250] FILHO, Deneval S. de Azevedo. **A literatura brasileira contemporânea do Espírito Santo num espaço intervalar da História literária:** Entre a tradição e a Ruptura. In.: Revista Eletrônica de Estudos Literários, a.4, n. 4, 2008. Disponível em www.prppg.ufes.br/reel4/pdf/DenevalAzevedoFilho.pdf

Manifesto delineava preocupações estéticas e sociais e criticava o conservadorismo literário e artístico da Academia Capixaba, mas infelizmente nunca foi publicado na íntegra.

Durante algum tempo esse grupo ou clube de poetas que se intitulavam *Os Novos* publicou seus trabalhos, ainda na década de 60, na "Coluna dos Novos", no semanário do Jornal Folha Capixaba. Entretanto, com a implantação da Ditadura Militar em 1964, muitos dos poetas novos, quase todos, adeptos de ideologias de esquerda, foram obrigados a sair de Vitória. Carlos Chenier[251] mesmo fazendo parte desse grupo não se ausentou da capital. Jovem militante e integrado ao meio universitário, cultural e artístico da cidade continuou em plena ditadura a produzir pintura e literatura[252]. Diferentemente do pai, que fugia das perseguições políticas, Chenier permaneceu em Vitória, acreditando que sua arte pudesse de alguma forma ajudar a transformar o meio em que vivia.

Em 1968, ajudou um grupo de poetas a criar o *Clube de Poesia do Movimento Artístico Capixaba*, que promoveu na capital capixaba entre os anos de 1968 e 1971 quatro recitais de poesia e a produção de uma antologia. Em 1972 também esteve presente na montagem de textos de poetas capixabas realizada no Teatro Carlos Gomes que recebeu o nome de *Ultimato*. Em 1985 publicou o livro de poemas V*itória 25*. Na orelha do livro, o escritor Oscar Gama Filho, escreveu sobre Chenier dizendo:

> Carlos Chenier é entre os poetas capixabas dos anos 60, o mais representativo dos caminhos de sua geração. Pelo seu corpo e pelas suas mãos passaram, gravando sinais do seu físico e no papel de seus poemas os principais momentos da década de 60, momentos cheios de angústias existenciais, de paixão, de militância política, de juventude, de jornalismo, de sexo, de protesto, de drogas, de tédios, de falta de horizontes, de repressão, de exploração capitalista, de preocupação social, de fugas e – em especial – de arte.[253]

---

[251] Chenier era filho do médico Oftalmologista, José Caetano Magalhães. Engajado no meio político acreditava em um socialismo utópico e na extinta União Soviética[251], sendo dessa maneira obrigado freqüentemente a mudar, junto com a família, de cidade, fugindo de perseguições por parte do governo.
[252] Op. cit. p. 27.
[253] FILHO, Oscar Gama. Orelha do Livro. In: CHENIER, Carlos. **Vitória 25 - poemas**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almerinda/ UFES, 1985.

Durante a década de 1960 além de se integrar aos movimentos literários da capital capixaba, Chenier enveredou por outras vertentes artísticas como a pintura e a crítica de arte. A primeira exposição desse artista foi realizada na cidade de Vitória no ano de 1963, quando apresentou ao público local pinturas abstratas. Na ocasião Chenier afirmaria que a "exposição que iria fazer naquele mês era um esforço para predispor o povo da capital à aceitação da pintura abstracionista compreendendo-a, e dando-lhe o indispensável apoio".[254]

Na capital capixaba ainda não havia espaço para a arte que não fosse acadêmica e representasse a realidade. Não se admitia entre os artistas a inovação estética, e por isso gêneros artísticos como a abstração que na década de 60 já haviam cumprido seu ciclo no Brasil e no mundo, somente nesse período começaram a ter espaço, mesmo que restrito entre os entusiastas da arte na cidade de Vitória.

No mesmo ano (1963), o jornal A Gazeta anunciou aos leitores a colaboração do artista Carlos Chenier nas páginas do periódico, realizando desenhos que iriam enriquecer as edições com "uma nova forma de arte"[255], o desenho de humor.

> [...] Vai tentar o humorismo dentro do humanismo. Significa dizer que Chenier vai produzir bonecos, que não serão simples figuras, mas que representarão alguma forma de sentimento humano, expressão cômica de situações reais ou análises, através de traços sutis, sobre problemas sérios encarados pelo aspecto jocoso. Passa portanto, num grande salto, do pintor abstracionista consagrado que é a tentativa de expressionismo pelo desenho.
> Na última pagina da presente edição já o leitor encontrara o **"Dr. Coruja"**, que daqui para frente pretende freqüentá-la com bastante assiduidade. Depois, outras colaborações virão.[256]

Depois dos desenhos humorísticos, que talvez até possam ser chamados de charges políticas, Chenier começaria a relatar, de forma ainda tímida e restrita, os acontecimentos culturais, acadêmicos e artísticos da capital capixaba, principalmente aqueles relacionados às exposições e aos debates sobre arte que aconteciam na Escola de Belas Artes, como por exemplo, o vestibular para ingresso na mesma instituição:

---

[254] Segundo nota no jornal, A Gazeta de 03 Mar. 1963, Chenier já era vitorioso antes mesmo do início da exposição, pois já havia vendido algumas obras.
[255] Um artista em A Gazeta. **A Gazeta**, Vitória, 16 Jun 1963.
[256] Ibid.

> A escola de Belas Artes da UFES inicia amanhã o seu vestibular, com a prova de português. Todo o programa das provas que serão aplicadas naqueles exames está sendo publicado hoje, na íntegra, por A Gazeta. [...].[257]

Figura 36: Chenier Chenier. **Desenhos do Dr. Coruja Corujando**. 1963.

Ainda na década de 60 na cidade de Vitória deu-se a ampliação das sintaxes desenvolvidas por alguns artistas que se propunham romper com o passado acadêmico negando o processo de representação mimética que até aquele momento imperava. Dessa maneira,

[257] CHENIER, Carlos. Vestibular: Belas Artes inicia provas. **A Gazeta**, Vitória, 11 Jan 1970, sp.

> Tais artistas, através de uma atitude crítica, de oposição ou de irreverência, se debruçaram sobre questões não mais de representação do mundo exterior ou analógico, mas de linguagem. Nesse sentido, puseram em relevo não a temática e o conteúdo figurativos, mas propuseram um novo agenciamento da forma, da estrutura e do espaço.[258]

Entre esses artistas podemos destacar Carlos Chenier, que ao chegar a Vitória encontrou uma cidade ainda dominada pelo tradicionalismo, caracterizado pelo gosto acadêmico com ênfase na pintura de paisagem. Não havia aqui incentivo ou apoio de qualquer espécie para as exposições de arte, além é claro da ausência de museus e galerias que pudessem colaborar na divulgação e comercialização do trabalho dos artistas. Logo, o pintor e poeta se integra a um grupo de artistas militantes que defendia a cultura como alicerce da sociedade.

Carlos Chenier estava atento às mudanças pictóricas que se desenvolviam no seu tempo, dessa maneira iniciou uma produção de arte desvinculada da pintura acadêmica, ainda vigente em Vitória. A partir de então, escolheria o abstracionismo para apresentar ou expressar tudo aquilo que sentia, buscando um diálogo com o cubismo e o expressionismo. Interessando-se posteriormente pela vertente informal.

Assim como outros informalistas, "o artista também iria refutar o quadro como reflexo do mundo exterior, sem descartar a figurabilidade ou a presentatividade" [259], mas buscando uma ligação amigável entre o mundo interior e exterior, daquilo que via e sentia quando pintava, sem a imitação de uma realidade pré estabelecida. O artista sentia-se influenciado pelo abstracionista europeu Georges Mathieu, mas interessava-se pela Action Painting do americano Jackson Pollock.

Jackson Pollock encontrava no *inconsciente* um dos elementos importantes da arte moderna, no qual as pulsões do inconsciente tinham um grande papel na abordagem da pintura. Podemos perceber que em algumas obras Chenier tentou compreender as questões expressas por Pollock como o gesto instintivo, a

---

[258] LOPES, Almerinda da Silva. Pioneiros do Modernismo. Disponível em: www.sindiappes.com.br acesso em 20/01/2009.

[259] LOPES, Almerinda S. **Informalismo e Utopia**: o mundo transfigurado por Antonio Bandeira. São Paulo: PUC/SP, 1997. (Tese de Doutorado), p. 38.

espontaneidade, o automatismo e a não utilização dos meios tradicionais de pintar (uso do pincel).

Figura 37: Jackson Pollock. **Number 8**.1949

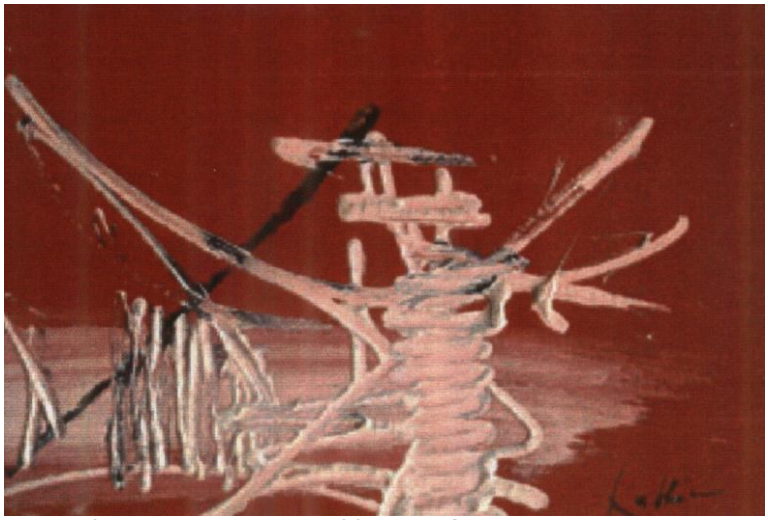


Figura 38: Georges Mathieu. **Boulogne sur Mer**. 1951.

Na pintura de Carlos Chenier as cores eram explosivas, formando manchas e definindo seu estilo como "uma espontaneidade desgovernada, preocupada apenas em registrar o impulso imediato, e o resultado parece não passar de um tumulto de borrões, salpicos e garatujas".[260] A cor na pintura informal era elemento primordial,

[260] GREENBERG, Clement. Pintura à Americana. In: FERREIRA, Gloria; COTRIN, Cecília (org). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.76.

corporificando e dando sentido à forma, organizando e redimensionando o espaço de maneira diferente em relação à estabelecida pela abstração construtiva.

Em entrevista ao Jornal A Gazeta Chenier afirmava que “abstrair é sentir”, e que a melhor forma para ele expressar os sentimentos de desordem e de indisciplina que o invadiam era através do uso da espátula e não do pincel. Vez ou outra utilizava a aplicação direta do tubo de tinta a óleo contra a tela. Para o artista “ser abstracionista era lutar contra os resquícios de um tabu, pois nem todas as pessoas aceitavam a arte abstrata como arte, talvez até porque não a queriam sentir”. Essa mesma incompreensão, em relação à arte moderna, foi relatada por Paulo Alves, décadas antes, em artigo ao Jornal A Tribuna,

> O que sei é que todas as grandes obras de arte sofreram incompreensões do seu tempo. Entre nós há uma generalizada incompreensão do modernismo, inclusive mesmo entre muitos que se dizem modernistas. Muita gente, aliás, há que se diz modernista, por exemplo, para passar por “avançado de idéias” e eu próprio sei de modernistas que são o passadismo em pessoa [...].
> Ninguém sentirá a beleza de uma obra de arte se não estiver predisposto a recebê-la. Assim também com o modernismo. Ninguém poderá entendê-lo, se estiver apegado aos padrões antigos.[261]

A pintura foi exercida por curta temporada na vida de Chenier e por isso mesmo realizou poucas exposições individuais na cidade de Vitória, porém participou de várias mostras coletivas. Anos depois de realizar sua primeira exposição na cidade de Vitória, Chenier diria em entrevista que “a arte era uma fuga assim como todos os caminhos que os homens seguem. Realizar-se dentro dela era um sonho de todo artista”.[262]

---

[261] ALVES, Paulo. Em defesa do Modernismo. **A Tribuna**, Vitória, p.3, 07 Jan.1949.
[262] FRAGA, Mauro. Um talento Abstracionista. **Revista Vida Capixaba**, Vitória, Out. 1968, p. 66.

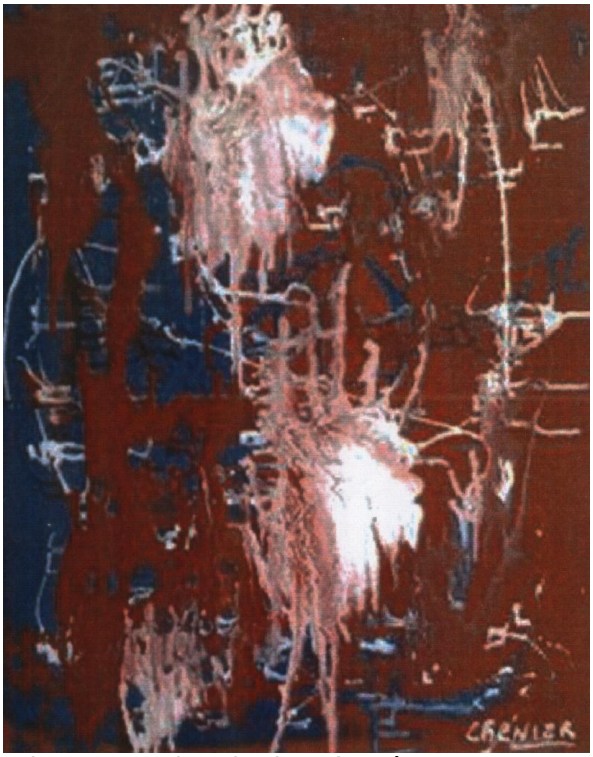


Figura 39: Carlos Chenier. **S/t**. Déc. 60. 60x74cm.

Figura 40: Carlos Chenier. **Rivers, A Flor.** 1968.

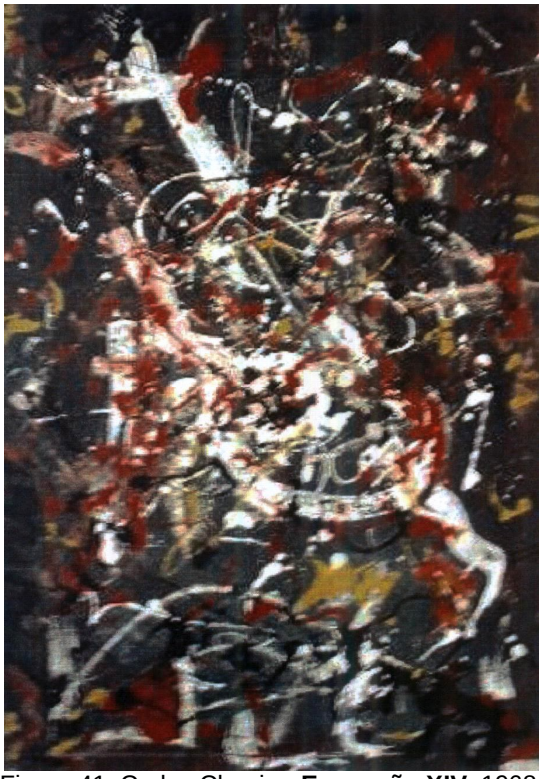


Figura 41: Carlos Chenier. **Expansão XIV**. 1968.

Figura 42: Carlos Chenier. **Sem título**. Década 1960.

Figura 43: Carlos Chenier. **Tropicália**. Década 1960.

Figura 44: Carlos Chenier. **Sem título**. Década de 1960.

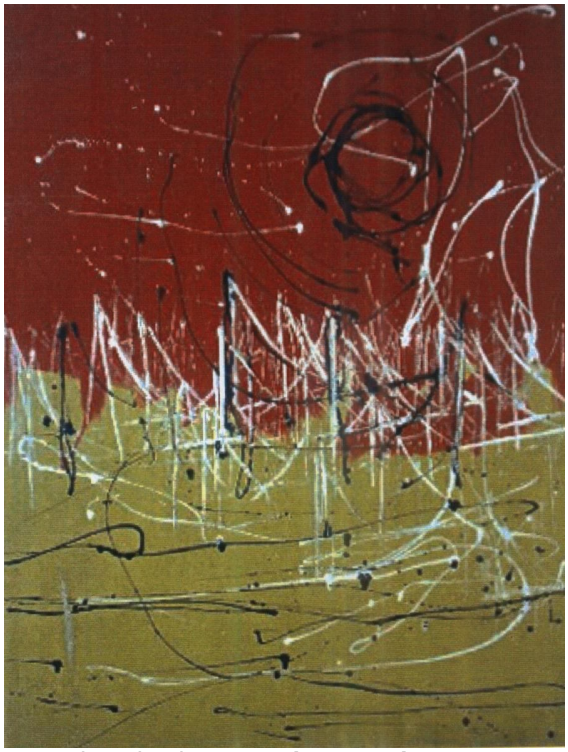


Figura 45: Carlos Chenier. **Entardece a Paisagem – no. 8**. 1968.

4.1 Crítica de arte ou jornalismo cultural?

Após a morte de Lindolpho Barbosa Lima, a capital capixaba permaneceu durante quase duas décadas, sem críticos de arte capazes de contribuir para a divulgação e discussão das obras aqui produzidas ou expostas. Apenas no início da década de 1970, com o intuito de informar ao leitor os acontecimentos artísticos da capital capixaba, o jornal A Gazeta e o Jornal da Cidade passaram a contar com Carlos Chenier, na função de "crítico de arte". No início dessa atuação Carlos Chenier não contava com uma coluna específica para a publicação de suas "críticas" ou crônicas, sendo essas reunidas sob o rótulo de assuntos diversos, como já foi mostrado no caso de Lindolpho Barbosa Lima.

Algum tempo depois foi criada, no jornal A Gazeta, uma coluna específica para a publicação dos textos de Chenier, intitulada *Artes Plásticas,* onde o mesmo continuou a escrever sobre as exposições realizadas na capital capixaba. Entretanto, manteve-se alheio a discussões de caráter estético, detendo-se apenas

a relatar sobre aspectos superficiais como a formação do artista (escola que frequentou) e as técnicas utilizadas nas obras.

Pode-se notar nesses textos que faltava por parte do crítico um embasamento teórico transparecendo, assim, seu autodidatismo ou mesmo a falta de maior vivência no campo das artes visuais. Contudo, não se pode deixar de salientar que Chenier escrevia para um jornal que possui na noticia rápida seu principal objetivo. A leitura dos textos de Chenier levou-nos à seguinte questão: será que Carlos Chenier não tinha embasamento teórico para analisar uma obra de arte? Ou será que o jogo mercadológico era uma exigência do jornal e por isso era a base dos textos?

Identificou-se nos textos de Chenier um modelo de discurso mais próximo do jornalismo cultural, que também se tornou imperativo dos textos sobre crítica de arte vinculados nos jornais de outras capitais brasileiras, tendo como principais características a rapidez e a falta de análise crítica.

Para analisar os textos de Carlos Chenier sobre crítica de arte na capital capixaba, tomaremos como base o texto “As cores do discurso” de autoria de Lucia Teixeira (1996). De maneira similar à que propõe a autora, a intenção é mostrar que dentro de uma aparente variabilidade de textos na organização do discurso crítico da arte no Brasil existem invariantes. Nossa intenção é mostrar também que o discurso da crítica de arte vinculada aos jornais:

> Constrói-se na tensão dos valores estéticos e de mercado, pois descreve o objeto plástico do ponto de vista dessas duas ordens de valores. Ao mesmo tempo em que chancela a qualidade estética da obra, serve como guia de investimento, ou seja, referenda o valor estético de uma obra para confirmar ou produzir valor de mercado.[263]

Percebe-se no discurso proferido por Carlos Chenier uma tendência a ressaltar os mesmos parâmetros a que se refere Lucia Teixeira, tais como a objetividade e a relação estreita com o mercado, além da falta de compromisso crítico por parte dos responsáveis pelas análises das obras e das exposições.

---

[263] TEIXEIRA, Lucia. **As cores do discurso**. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996, p. 10.

A intenção de Lucia Teixeira no livro “As cores do Discurso” foi estudar a organização do discurso contemporâneo da crítica de arte no Brasil. Desse ponto de vista, mostra que, sob a aparente variabilidade dos textos críticos, existem invariantes e, essas invariantes dizem respeito às categorias de sentido com que os textos são construídos, à montagem do discurso e aos procedimentos argumentativos, onde “a interpretação produz uma espécie particular de discurso: o do comentário, o da crítica, o da explicação de textos, etc”.[264]

No contexto, dos anos 70 e 80, com o avanço da indústria cultural, o crescimento do consumo e do poder adquirido pelos meios de imprensa e comunicação, os textos de crítica de arte começam a ser elaborados dentro de uma relação muito próxima da arte, da crítica e do mercado. Conforme Lucia Teixeira essas três instituições se alteraram, e muitos artistas “ancorados em contrato de exclusividade com uma galeria, transformaram quadros em investimentos”. Ainda dentro desse discurso a crítica de arte passa a ter como uma de suas funções assegurar o valor estético de uma obra de arte para confirmar ou produzir seu valor de mercado. Nesse momento a arte pós-moderna, incompatível com o conceito de ‘transgressão’, assimilou a ideologia da sociedade de consumo[265].

Entre as características dos textos elaborados por Carlos Chenier, os que possuem um caráter objetivo e informativo são maioria. Tais textos têm como principal finalidade informar ou até mesmo aproximar de forma rápida e sucinta os apreciadores de artes, os artistas e as obras apresentadas nas exposições, sem utilizar nenhum critério, intenção ou posicionamento crítico por parte de Chenier.

Esse modelo textual tornou-se comum nos espaços reservados aos eventos culturais publicados nos jornais locais, no qual prevaleceu a informação em detrimento da literatura de caráter crítico. Tal fato também era corrente nos textos publicados em revistas e jornais de circulação nacional, após os anos 80 com a retração do mercado jornalístico que enfatizou a informação em detrimento do discurso crítico e avaliativo. Segundo Lucia Teixeira foi neste contexto que “as

[264] Ibid.
[265] Ibid.

galerias começaram a selecionar com mais rigor os jovens promissores, lançando apenas artistas que, além de baratos mostrassem talento".[266]

A maioria dos textos publicados na capital capixaba sobre acontecimentos culturais e artísticos possuía a finalidade de informar ao leitor sobre assuntos relacionados com artes plásticas, e em especial aqueles que envolviam a Escola de Belas Artes. Dentro deste contexto, essas matérias podem ser divididas em dois tipos: as que se referem a debates e a palestras, e aqueles que têm como principal característica a pura informação, ou seja, o que conhecemos como notas.

Os artigos publicados sobre as palestras ministradas na Escola de Belas Artes fazem uma descrição das falas dos seus comunicadores, sem emitir qualquer opinião sobre o assunto. Entre os destaques temos a participação do crítico Francisco Bittencourt que analisou a "Década de 70", Paulo de Paula que falou sobre "Arte Contemporânea no Espírito Santo" e o crítico de arte Frederico Moraes que dissertou sobre "Consciência Crítica", enfocando os movimentos modernos da década de 30 e 40 no Brasil.

Sobre a conferência de Francisco Bittencourt e a de Frederico Moraes, Chenier faz apenas um relato do que foi dito, evitando qualquer tipo de opinião. Entretanto, Chenier contesta o discurso de Paulo de Paula, por ser citado pelo palestrante como "artista bissexto, ou seja, aquele que sai da crítica de arte e parte para a pintura", o que tornava essa última atividade esporádica, ou secundária, em relação à primeira. Chenier faz uma correção na fala do crítico Paulo de Paula, contestando tal afirmação dizendo que:

> A meu respeito devo lembrar que a primeira mostra promovida pela UFES, no ano de 1963, na cidade de Vitória, em arte abstrata foi feita por mim. Devo lembrar ainda que muita água correu por debaixo da ponte até me tornar um crítico, nos idos de 70.[267]

[266] Ibid., p. 41.
[267] CHENIER, Carlos. Uma listagem Diplomática: arte capixaba. **A Gazeta**, Vitória, 29 maio 1979, p. 2.

Podemos constatar que o teatrólogo e professor Paulo de Paula estava incorreto em sua afirmação, visto que, como ele próprio, Chenier informa, somente em 1970 é que ele começaria a atuar como crítico de arte na capital capixaba.

Sobre acontecimentos externos à Escola de Belas Artes, Chenier em um de seus artigos falou sobre a fundação em 1970 da Associação dos Artistas Plásticos de Vitória. Essa Associação "mesmo sem ter um estatuto, contava, então, com mais de cem filiações, entre os quais se destacava o Professor Rafael Samú, da Universidade Federal do Espírito Santo"[268]. Chenier informa sobre a criação da Associação por parte dos professores e alunos da Escola de Belas Artes, a composição da Diretoria e a sua finalidade, como entidade cultural na cidade de Vitória.

Outra característica dos textos elaborados por Chenier é dar destaque à apresentação biográfica dos artistas, enfocando a trajetória profissional, desde a formação acadêmica, as influências e os mestres, como ocorre no trecho do texto sobre a artista Thais A. que realizava naquele momento uma exposição nesta capital:

> Thais A. nascida em Porto Alegre mora no Rio de Janeiro onde se formou em Pintura e História da Arte no Instituto de Belas Artes. Foi aluna de Izidoro Monteiro, Cadmo Fausto, Masuel (sic) Santiago e Abelardo Zaluar [...]. Individualmente Thais A. expôs pela primeira vez em 1970 na Galeria Grande Rio. Depois em 1972 fez duas mostras uma na Galeria Chica da Silva e Galeria Largo do Comendador, em Curitiba. No ano passado realizou mostra na Sergio Milliet no Rio (Funarte).[269]

Na crônica sobre a obra da artista Thais A., o crítico tentou analisar as obras expostas, dizendo apenas que a artista "nas suas últimas experiências pictoriais está fugindo gradativamente ao rigor geométrico"[270]. Ao analisarmos tal frase podemos levantar a seguinte interrogação: será que a artista estava desenvolvendo uma arte mais próxima da abstração informal ou estava retornando para a figuração?

---

[268] CHENIER, Carlos. Associação dos Artistas Plásticos acaba de ser fundada em Vitória. **A Gazeta**, Vitória, 21 Jan 1970.
[269] Ibid.
[270] CHENIER, Carlos. Três boas mostras programadas Coluna Artes Plásticas. **A Gazeta**, Vitória, 11 Jun 1979

Infelizmente não temos meios para resolver tal dúvida, pois não encontramos obras que pudessem nos levar a essa solução.

Ainda no mesmo texto sobre a obra de Thais A., o crítico fala em alguns momentos sobre a utilização da cor nas obras, mas não deixa claro qual a intenção da artista. Como esclarece Lucia Teixeira, o crítico ao falar em cores e formas, apenas "tangencia" e ocupa-se de um recurso óbvio quando se fala em pintura, pois "tais generalidades não dão conta da especificidade interna de cada criação pictórica nem apontam sua originalidade"[271].

Em outros momentos do artigo a voz do crítico confunde-se com a voz do próprio artista, como uma espécie de cumplicidade de falas, numa continuidade harmônica entre os dois, que passa a ser uma só. Manifestação máxima da comunhão entre crítico e artista.

Figura 46: A., Thaís. **Terra**. 1978.

Além da aprendizagem formal e da convivência artística que vão criando e divulgando o gosto de uma época, os artistas buscavam e recebiam influências de outros artistas e outros movimentos. Nesse contexto encontramos o artista Nortton

[271] TEIXEIRA, Lucia. **As cores do Discurso**. Niterói/RJ: EDUFF, 1996, p. 45.

Dantas que segundo Carlos Chenier desenvolveu “uma pintura com motivação urbana e crítica, sem nenhuma pretensão de retorno à natureza”, contudo muito próxima da obra de Bosch.

> [...] Nortton delineia a captação de uma realidade neurotizada, talvez cômica. Passa por ruas, orelhões, semáforos e situações de interiores nada normais ou anormais dentro de um todo absurdo onde homens-bonecos se cristalizam, algumas vezes como objetos ou maquinas. Há o questionamento da condição da metrópole contemporânea, em seu estado demêncial de alucinação em que, vazados alguns séculos, perceber-se-ia Bosch, insinuado.

Nesse momento sentimos que Chenier tenta aproximar o leitor da história da arte, mesmo que de forma mais atual e urbana, com uma visão contemporânea da obra.

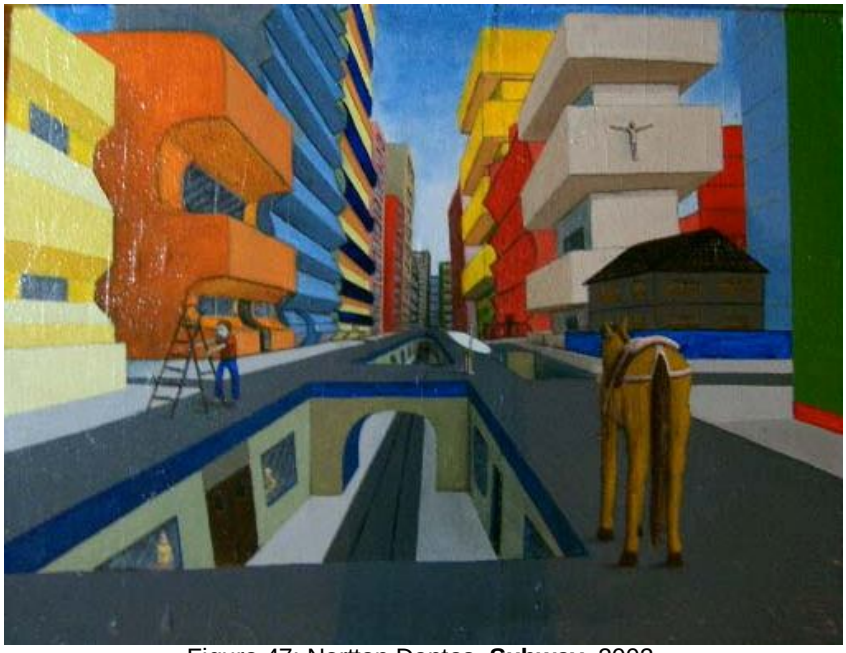


Figura 47: Nortton Dantas. **Subway**. 2002.

Outra característica dos textos de Chenier é a tentativa de associar os valores das obras apresentadas nas exposições às qualidades do artista. Tal recurso era justificado muitas vezes apenas com frases soltas a exemplo de alguns comentários sobre as obras do artista Ene Zapolari[272], que apresentava esculturas em madeira: “*dão idéia exata da sensibilidade*” ou *“como os mais antigos mestres”*.

[272] CHENIER, Carlos. Da escultura ao desenho, são muitas as opções. **A Gazeta**, Vitória, 25 Jun 1982

Os parâmetros adotados pelo crítico sintoniza-se com o que Lucia Teixeira chama de “qualidades do artista” que, em muitos casos, ainda eram desconhecidos do público. Certamente esse recurso era uma tentativa de valorizar as obras expostas, comparando-as a artistas destacados ou reconhecidos pela história da arte em alguns movimentos artísticos. Argumentação essa que talvez levasse o público a se interessar em visitar as exposições.

Ao apresentar os artistas que expunham nas galerias capixabas Chenier não dá nenhuma indicação estética ou formal das obras. Inicia a maioria dos textos com uma síntese biográfica do artista citado, com destaque para a localização da exposição, o horário e a duração, ou seja, representa o que Lucia Teixeira chama de pura informação.

Acreditamos que neste tipo de texto com predomínio de citações sobre a trajetória biográfica do artista e com dados numéricos sobre a exposição causam nos leitores um efeito de veracidade dos fatos, em que a aparente falta de compromisso crítico por parte de Chenier pode ser justificada pelo meio utilizado para divulgar tais eventos, o jornal. Pelo menos é o que se percebe nos periódicos que circularam na cidade de Vitória na década em que Chenier atuou como crítico. Mesmo assim, entendemos que tais notas se tornam importantes à medida que participam aos leitores os acontecimentos culturais e artísticos que eram promovidos na cidade.

Outra questão abordada por Carlos Chenier em seus textos refere-se às dificuldades enfrentadas pelos artistas, que por falta de mercado para seus produtos criativos, são obrigados a conciliar a produção artística e as atividades “comuns de um homem ou de uma mulher, no qual se entregar ao trabalho é também desejar seus frutos, onde mesmo a paixão acaba por ter como limite a sobrevivência”. Tal argumento é usado por Chenier ao apresentar ao público capixaba as artistas Sandra Santos, Ivanilde Brunow e Mara Perpétua que expuseram individualmente na capital capixaba. Destacando a dupla jornada em que atuavam, das dificuldades de “querer ser artista e ter que lutar contra uma estrutura arcaica e com a maioria dos valores ultrapassados”[273].

---

[273] CHENIER, Carlos. IVANILDE BRUNOW – um estilo forte e pessoal exercido com virtuosidade. **A Gazeta**, Vitória, 19 Jun 1982

Recorrendo outra vez a Lucia Teixeira, nos textos analisados no livro já citado, ela refere-se a mesma problemática vivida pelos artistas ainda não estabelecidos, afirmando que:

> Os textos críticos, especialmente aqueles publicados nas revistas de circulação geral, constroem uma imagem do artista que alia o perfil de um homem comum – que casa, tem filhos, estuda, trabalha [...] a um certo estereótipo de um ser 'diferente', 'estranho' que não liga para dinheiro, sacrifica-se pela arte [...][274].

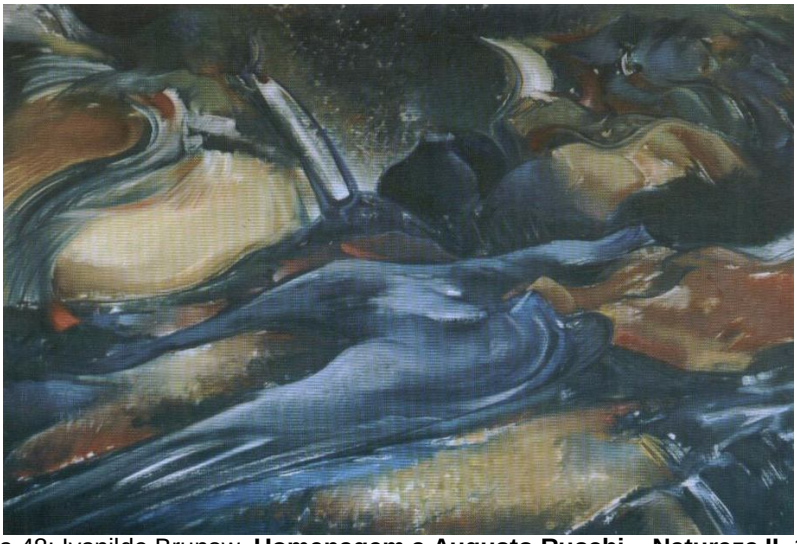


Figura 48: Ivanilde Brunow. **Homenagem a Augusto Ruschi – Natureza II**. 1986.

Ainda no texto sobre a exposição de Brunow, Chenier mesmo timidamente, iniciou alguma apreciação sobre as obras expostas. E em alguns momentos oferece ao leitor, mesmo com sua limitação e "competência para ver e apreciar uma obra de arte" tentava estimular o leitor a investir em obras de arte. Chenier colaborou como agente de uma mídia que serve a uma sociedade de consumo. Entretanto, em outros momentos, se furta à sua função de crítico, e apresenta ao público as palavras do próprio artista deixando para ele mesmo a apresentação de suas obras. Tática utilizada pelo crítico para escrever sobre a artista gaúcha Thais A. que realizou exposição em Vitória na galeria Homero Massena,

[274] TEIXEIRA, Lucia. **As cores do discurso.** Rio de Janeiro: Eduff, 1996, p. 34.

> Segundo Depoimento da artista seu trabalho é baseado nas simbologias dos índios brasileiros **"Colho informações rituais na sua pintura corporal, nos seus objetivos e trançados, sem a preocupação de documentá-los, mas elaborar, organizar e recriá-los no meu suporte, que é a tela**. **Esses elementos geometricamente sinuosos e repetitivos vão além da finalidade decorativa, pois são a própria escrita da raça por transmitirem com seu código as heranças culturais de seu mundo estético, mágico e religioso"**.[275]

Outro recurso utilizado por Chenier para mostrar a importância do artista foi trazer ao conhecimento do público a opinião ou o julgamento de outro artista, de um colecionador ou mesmo de outro crítico sobre os artistas, as obras e as exposições em destaque. Isso certamente reforça o juízo do crítico local destacando sua autoridade e fazendo com que o público leitor reconheça e aceite a verdade desse discurso.

Para falar sobre a artista Miryan Medeiros que estava com exposição de pinturas em Vitória, Carlos Chenier insere o nome de um conhecido, para legitimar a obra da artista**:**

> Além de minha antiga estima, tenho uma grande admiração por esta pintora. Não somente pela artista, como pelo ser humano gentil, invariavelmente cheio de bondade na melhor tradição sulista. Nestas obras que apresenta, além da preocupação estética de artista em planejar a composição do seu espaço ela mostra um envolvimento de forma levemente trabalhada em luz e cor para aumentar ainda mais a sensibilidade de sua mensagem. Dotada de disciplina artesanal rigorosa, Miryan nos revela uma pintura que é a busca inquieta de uma solução simples, iluminada sutis com nuances reduzidas ao mínimo.[276]

Dessa forma dissimula-se a subjetividade do julgamento, criando-se o efeito de imparcialidade do discurso do crítico local, garantido pela projeção, no discurso, de outras vozes autorizadas. Com o mesmo efeito, Carlos Chenier publicou alguns anos depois no jornal A Gazeta, uma apreciação do crítico Ferreira Gullar. Utilizou o mesmo recurso anterior para chamar a atenção dos leitores para a importância das

---

[275] CHENIER, Carlos. Três boas mostras programadas Coluna Artes Plásticas. **A Gazeta**, Vitória, 11 Jun 1979.

[276] CHENIER, Carlos. Um exercício cromático perfeito na obra de Miryan Medeiros. **A Gazeta**, Vitória, 14 Jun 1982. Laerpe Mota pintor, desenhista e escultor. Nasceu no Rio de Janeiro em 1933. Autodidata, membro da Academia Brasileira de Belas Artes. Iniciou sua carreira nas artes, oficialmente, em 1955, quando foi premiado graças ao seu trabalho em homenagem ao 36º Congresso Eucarístico Internacional, realizado no Estado do Rio de Janeiro. Laerpe Motta nunca cursou uma escola de Belas Artes; sua formação artística ocorreu nas agências de publicidade em que trabalhou como diretor de arte. Disponível em: http://laerpemotta.sites.uol.com.br/quadros.htm.

obras feitas pelo artista Leonardo Maciel[277], que segundo Chenier era o destaque da exposição, e por isso mesmo deveria ser apreciada por aqueles que a visitassem. Mesmo sem dar maiores detalhes sobre o discurso de Ferreira Gullar, nem mesmo aonde foi escrita tal crítica, Chenier apenas reescreve a apreciação da seguinte forma:

> Sobre ele, Ferreira Gullar assim escreve: "longe da problemática que conduziu a pintura moderna à liquidação de sua própria linguagem, L. Maciel faz dessa linguagem o veiculo domado de sua fantasia. Por isso, ele se aproxima da arte dos Naifs e das crianças, envolvendo o espectador no mundo que tanto tem de ingênuo quanto de feérico".[278]

4.2 Entre a crítica e o mercado

Apesar do prazer no trabalho criativo, os artistas muitas vezes, veem-se obrigados a enfrentar aquele que por muitos anos foi considerado o *"abençoado vilão da História da arte: o Mercado"*[279]. Na verdade, arte e mercado sempre andaram juntos e segundo Michael Baxandall *"o dinheiro tem uma importância considerável na História da Arte"*, importância essa acentuada com o capitalismo que tende a dirigir os rumos da produção cultural trazendo lucro e prestígio aos participantes desse jogo mercadológico, onde "pintar bem" significa "ser o melhor" e quando se diz "bem-sucedido" significa "vender bem".

Nesse aspecto mercadológico das obras, as galerias funcionam efetivamente como lojas de comércio, em que a crítica ajuda na divulgação desses "produtos", quando os avalia e em muitos casos reproduzem em seus textos os parâmetros e as exigências de um jogo mercadológico. A preocupação em mostrar uma pintura como "um bom produto" supera em muitas vezes, a tarefa crítica de apresentá-la como "uma boa pintura".

---

[277] Infelizmente apesar de nossas pesquisas não encontramos obras ou mesmo maiores informações sobre esse artista.
[278] CHENIER, Carlos. Coletiva com um toque amador. **A Gazeta**, Vitória, 28 Jun 1989.
[279] TEIXEIRA, Lucia. **As cores do discurso.** Rio de Janeiro: Eduff, 1996, p. 35

Em outro texto, para justificar o valor monetário das obras em exposição, evoca a memória recente do capixaba, relembrando o passado acadêmico da pintura e do "antigo" gosto artístico dos capixabas, numa tentativa de aproximar o artista e o público. Quase uma volta às origens da identidade do povo capixaba, que até bem pouco tempo, ainda se extasiava com exposições de artistas acadêmicos e com suas paisagens,

> Na SEDU onde fica a galeria Álvaro Conde, na Avenida César Hilal, se encontra aberta desde ontem a mostra de Lacunha. São cerca de 30 peças em óleo sobre tela com variações de preços entre Cr$7 e Cr$150 mil. **Lacunha explora a natureza e o homem capixaba.** De formação acadêmica dá seu recado com distinção [...].[280]

Ainda sobre esse jogo mercadológico podem-se destacar alguns recursos para que o produto artístico seja reconhecido no "circuito cultural", como a afirmação da qualidade da obra, ou seja, recursos que garantam a segurança do investimento. Entre esses podemos destacar palavras como "grandes" (no sentido de tamanho da obra), "potência", e/ou frases "bem concebida, bem executada, profissional" que destacam o artista como uma promessa para o futuro, ou seja, onde podemos entender nas entrelinhas, que as obras são uma promessa de valorização, de investimento financeiro certo. Como mostrou o trecho abaixo sobre a pintura da artista capixaba Ivanilde Brunow:

> Essa mostra que hoje exibe na Massena dá uma idéia exata da **potênci**a pictórica de Ivanilde Brunow Andrade, que lutando com obstinação contra toda uma estrutura contraria, realiza seu ideal maior, uma arte **bem concebida, bem executada, profissional** e de rara captação de beleza regional que universaliza através do seu labor.[281]

Na citação acima podemos perceber certo deslumbramento por parte de Chenier diante das obras e da evolução da artista. Não que o crítico devesse escapar de tal deslumbramento, mas certamente esperava-se mais que isso de um crítico que tem como competência a apreciação estética. Espera-se, enfim, a palavra do especialista. Sendo assim, entendemos que Carlos Chenier penetra no mercado das artes, não como um agente, mas como um participante desse mercado.

---

[280] CHENIER, Carlos. Na pintura de Lacunha uma homenagem à natureza. **A gazeta**, Vitória, 29 Jun 1982.
[281] CHENIER, Carlos. Ivanilde Brunow: um estilo forte e pessoal exercido com virtuosidade. **A gazeta**, Vitória, 19 Jun 1982.

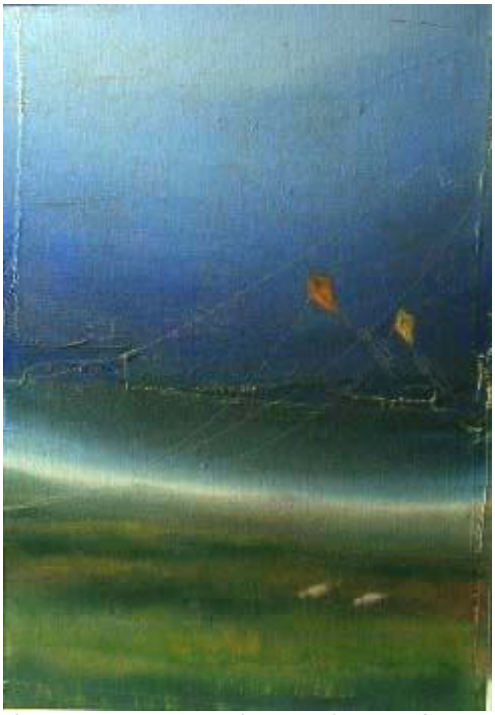


Figura 49: Dan Ferrreira Mendonça. **s/t**. 1980.

Apesar da clara participação como agente desse mercado também encontramos em alguns trechos dos textos elaborados por Carlos Chenier, uma análise poética das obras apresentadas, penetrando melhor na questão da linguagem do artista. Como fez nos textos que escreve sobre as obras do artista mineiro Dan Mendonça que realizava exposição em Vitória:

> [...] Seus cemitérios de interior perdidos na paisagem e iluminados pelas rugas *(sic)* de um sol de pano pressuposto, são trabalhos em que Dan vem explorando uma inédita temática com muito amor e com uma solução plástica que faz pensar. São paisagens da própria solidão humana pós vida ou uma alegria do infantil, através da pipa suspensa no céu sobre campos profundamente solitários?
> A obra de arte em si não tem necessidade de explicar-se. Explica-se com seu caminho e com sua sorte. Com seu esplendor ou com o esplendor de sua fantasia. Aqui o autor é um crítico. Todo seu trabalho, sinto que é um trabalho crítico, por ser experimental. E de experimento, em experimento Dan estará, a cada ano com uma maior e mais consciente visão-mundo-universo.[282]

Em outros momentos a tentativa de inserir um discurso estético foi realizada de forma rápida, como os que são comuns nos meios jornalísticos. Como exemplo

[282] CHENIER, Carlos. O experimental em Dan Mendonça, **A Gazeta**, Vitória, 03 Abr 1980.

destacamos trechos da matéria de 1989 sobre o artista Nortton Dantas dizendo que "cada obra tem certa característica de objeto [...]" ou "toda motivação de Nortton é urbana e crítica. Não há pregação nenhuma de retorno à natureza [...]"[283].

Percebe-se que não há análise ou uma colocação crítica mais aprofundada da obra exposta, ou mesmo questionamentos mais relevantes. Nesse momento o crítico afirma que Nortton era um artista figurativo sem ser realista, isto é, ele não realiza uma cópia das coisas da natureza tal como as vê.

4.3 Chenier e o Estilingue

Figura 50: Atílio Gomes (Nenna). **O Estilingue Gigante**, 1970.

O crítico daria destaque a ações de arte contemporânea ainda desconhecidos em Vitória, como foi o caso do Happening proposto pelo artista Atílio Gomes[284] em junho de 1970, que tornou-se a primeira manifestação de vanguarda no Espírito

[283] CHENIER, Carlos. Um alucinado Urbano. **A Gazeta**, Vitória, 07 Abril 1989.
[284] Atílio Gomes estudou dois anos de artes plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo, saiu na metade do curso acreditando que o ensino naquela instituição não havia acompanhado a evolução do tempo. Ele adotou depois, o nome artístico de Nenna B., mas atualmente é Nenna.

Santo, batizado pelo próprio autor de “O Estilingue Gigante”[285]. Chenier na primeira parte do seu texto não faz nenhum tipo de análise crítica do significado da proposição do artista, apenas relata a montagem, como mostramos no trecho abaixo:

> [...] Atílio aproveitou o formato da árvore, moldou o seu tronco com gesso amarelo, colocou duas tiras de plástico preto, que correspondem às de borracha usadas nas atiradeiras (brinquedo infantil próprio para matar passarinhos), e completou seu trabalho com outra tira de plástico vermelho que correspondia ao local onde as pedras são colocadas para serem atiradas.

E conclui o texto referindo-se à reação do público que viu o objeto, pendendo da árvore:

> [...] Durante todo o tempo que a obra ficou exposta publicamente, mais de quarenta fotografias foram batidas pelo próprio autor e seus companheiros, principalmente das pessoas que se detinham no local, muitas das quais se mostrando “espantadas” com o “estilingue”. [...].[286]

Chenier nesse momento posiciona-se apenas como um mediador entre a produção da ideia e o expectador, ou seja, entre o contexto da criação e a maneira como o público a recebe (reação do público diante da obra exposta). Chenier como crítico deveria ter acrescentado ao público os conceitos da ideia apresentada e o que levou o artista a realizar tal evento. Não entendemos porque não o fez. Talvez ele mesmo tivesse dificuldade de perceber ou compreender o significado político daquela ação pública, em que a arte não é mais um produto final ou um objeto comercial, mas uma ideia que deve levar as pessoas a refletirem e interagirem com ela e não apenas observá-la. Entretanto, segundo Almerinda da Silva Lopes tal manifestação artística ajudou a ativar a percepção de indivíduos que viviam numa cidade completamente carente artisticamente. E por isso:

> Foi preciso aguardar algum tempo para que, com isenção e clareza, se pudesse compreender que o mesmo procurava introduzir as

[285] Para a montagem da obra Nenna contou com a ajuda de vários amigos que passaram a madrugada montando o “estilingue”.

[286] CHENIER, Carlos. Pintor Capixaba faz primeira manifestação publica de vanguarda. **A Gazeta**, Vitória, 16 Jun 1970.

> concepções artísticas contemporâneas numa capital que sequer havia assimilado o ideário modernista[287].

Contudo se, consideramos que muitas vezes, esse tipo de manifestação artística, só chega ao público através dos textos elaborados pelos críticos ou jornalistas que a comentam entenderemos também o quanto, tais textos se fazem importantes, mesmo que elaborados de forma jornalística. Ajudam o público leigo a tomar conhecimento daquilo que está acontecendo ao seu redor, sem que assista a tudo pessoalmente. Até porque, naquele momento, tais poéticas eram desconhecidas e completamente estranhas ao meio local, e, por conseguinte, não foram bem compreendidas e avaliadas.

Na maioria dos casos em que Chenier utiliza uma fala mais subjetiva, deixa o leitor confuso na interpretação do discurso sobre a obra apresentada[288]. Por isso, como avaliação crítica das obras em exposição, os textos elaborados por Carlos Chenier deixam a desejar. Entretanto, dentro dos parâmetros escolhidos por Lucia Teixeira, Carlos Chenier estava de acordo com aquilo que é esperado dentro do jornalismo cultural que está estreitamente ligado à sociedade de consumo. Somente em alguns momentos, mesmo que veladamente, encontramos uma intenção de sair do texto com caráter jornalístico, rasteiro e impressionista que objetiva apenas, informar o público que não é iniciado, ou que não tem conhecimento aprofundado sobre arte, a enveredar pela crítica propriamente dita. No entanto, quando isso acontece é de forma rápida e sucinta sem nenhum caráter estético mais aprofundado, pois "um crítico previamente convencido do valor de uma obra busca persuadir leitor de que aquilo que está considerando arte é verdadeiramente arte"[289].

---

[287] LOPES, Almerinda da Silva. Nenna e a vanguarda capixaba. Disponível em: www.nenna.com/documenta/1970_1979resistenciapsicodelica/index.html

[288] Os últimos textos Chenier datam dos meses de junho e julho, e possuíam as mesmas características dos apresentados nessa analise. Carlos Chenier faleceu no dia 12 de setembro de 1989, vitima de um acidente vascular (AVC). De tempos em tempos precisava parar de exercer suas funções artísticas e críticas para cuidar da saúde, pois sofria de enfisema pulmonar.

[289] TEIXEIRA, Lucia. **As cores do Discurso**. Niterói/RJ: EDUFF, 1996, p. 95.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma preferência é sempre o começo de uma crítica.
(Venturi, 1984).

Essa “preferência” se dá justamente no momento em que a obra de arte desperta algo dentro de nós, trazendo à tona sentimentos e julgamentos. No Brasil, a crítica de arte esteve em suas origens vinculada à Academia de Belas Artes e a todo o sistema acadêmico. Os textos eram descritivos com características de crônica. Somente a partir do final da década de 1930 é que esses textos passam a ser marcados por reflexões filosóficas. A história da crítica de arte no Espírito Santo ainda não tem – por falta de estudos, características que a aproximem das reflexões e das bases estéticas que animavam as outras capitais brasileiras.

Os textos levantados durante a pesquisa sobre crítica de arte no Espírito Santo nas décadas em estudo, 1940-1980 são caracterizados por um estilo cronista – termo também utilizado pelo principal crítico atuante na capital capixaba, Lindolpho Barbosa Lima, e descritivo que caracteriza os textos de Carlos Chenier. Se por um lado esse tipo de crítica de arte é repreendida justamente por esses modelos – cronista e descritivo, por outro, não podemos deixar de reconhecer que esses textos estimularam e foram responsáveis por criar um ambiente de estímulo para os artistas que desejavam fazer parte de um cenário artístico.

Ao longo da pesquisa pode-se perceber que a crítica de arte executada na capital capixaba se fez de duas formas distintas, entretanto, semelhantes em alguns aspectos. O primeiro momento é marcado pelos textos escritos por Lindolpho Barbosa Lima, considerados acadêmicos e de certa forma retrógrados, contudo esses se fizeram na medida daquilo que ocorria na capital capixaba. Tivemos, a partir dos anos 50, um ambiente acadêmico onde o gosto pelo aspecto paisagístico imperava, fazendo com que essa temática perdurasse até o início dos anos 70. Barbosa Lima certamente compartilhava da opinião de Lionello Venturi, e sempre que podia declarava que só escrevia sobre aquilo que lhe agradava, ou que segundo ele poderia dar resultados posteriores. Alguns de seus textos se davam de forma subjetiva e poética sem qualquer análise crítica das obras em questão.

O segundo momento é marcado pela atuação de Carlos Chenier, em cujos textos identificamos um modelo textual mais próximo do jornalismo cultural, que também se tornou imperativo no cronismo sobre crítica de arte vinculado nos jornais de outras capitais brasileiras, tendo como principal característica a rapidez e a falta de análise crítica.

Realizando uma comparação rápida entre os textos de Barbosa Lima e Carlos Chenier, segundo a metodologia adotada por Lucia Teixeira, chegou-se à conclusão que: no primeiro caso os textos são elaborados com poesia, sentimentalismo e baseados em certos momentos na teoria idealista, diferentemente do segundo que o fez de forma realista e descritiva. Entretanto, notou-se que a falta de uma discussão estética ou filosófica sobre as obras apresentadas, coloca-se como uma das poucas semelhanças entre ambos.

Outra característica dos textos de Chenier era a participação do jogo mercadológico das obras em paralelo às galerias de arte, mecanismo não utilizado por Barbosa Lima visto que, não havia naquele momento galerias especializadas em arte na cidade de Vitória.

Tanto Barbosa Lima como Carlos Chenier tornaram-se, cada qual na sua época de atuação, respeitados e admirados por aqueles que participavam do meio intelectual e artístico capixaba, quer por seus textos publicados nos jornais quer por sua aproximação com o meio, principalmente com os artistas e suas obras. Durante cada período estudado, cada qual a seu modo atuou de forma eficiente, divulgando e incentivando da melhor forma as exposições e os artistas, através dos textos que escreviam e das opiniões neles veiculadas.

Os escassos eventos artísticos que ocorriam na cidade de Vitória foram eficazes mesmo que em doses homeopáticas, na medida em que não deixou paralisado por completo o tímido cenário capixaba. Nesses eventos, o discurso crítico gerado nos jornais foi de significativa importância para o desenvolvimento de uma nova visão, sobre a arte vindo a influenciar toda a geração que se formou tempos depois, mesmo que ela negasse todo aquele discurso acadêmico pregado por Barbosa Lima. Carlos Chenier não produziu um discurso crítico com bases filosóficas e sim

um discurso voltado para as necessidades do jornalismo cultural. Mesmo assim, em alguns momentos, escorrega para a crítica estética mesmo que de forma rápida, como é comum nos meios publicitários voltados para as artes plásticas, no período em que atuou como crítico de arte.

Os críticos estudados nessa dissertação tiveram especial importância na divulgação desses eventos ligados às artes plásticas na capital capixaba, e seus critérios, mesmo que controversos, estiveram sempre ligados à sua época, a uma tradição e ao jogo de interesses que se fazem presentes em qualquer manifestação da vida social.

Certamente não se pode pretender compreender o porquê de tal atraso artístico na capital capixaba, mas podemos sim entender por que os críticos não traziam para o meio, discursos estéticos e filosóficos. Dentro desse contexto, não podemos desconsiderar a falta de estrutura e a falta de incentivo financeiro por parte dos governantes que não se interessavam pelo que aqui era produzido, levando aqueles que almejavam viver de pintura a buscar novos rumos. Outro fator que contribuiu com tal atraso cultural na cidade de Vitória foi o desinteresse da elite em comprar obras de arte, em especial aquilo que era produzido pelos artistas locais. Entretanto, não podemos desmerecer os amadores da pintura nem seus críticos pelo academicismo e pelo atraso, mas podemos sim destacá-los como aqueles que mesmo de forma descontextualizada com os meios artísticos mais avançados buscaram sempre aprofundar seus conhecimentos em busca de uma linguagem artística própria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIAS

ALVARADO, Daisy Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60:* Neofigurações fantásticas e neo-surrealismos, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural, Edusp, 1999.

ANDRADE, Geraldo Edson de. *Aspectos da Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro: Spala, 1975.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mario de Andrade:* Itinerário crítico. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

BARILLI, Renato. O Artista, o desfrutador, o crítico. In: _____. *Curso de Estética*. Lisboa: Estampa, 1994.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção.* São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BITTENCOURT, Gabriel (org.). *Espírito Santo:* um painel de nossa história. Vitória, Edit, 2002.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *22 por 22:* A semana de Arte Moderna vista por seus Contemporâneos. São Paulo: EDUSP, 2000, p.255.

BORGO, Ivantir Antonio. *UFES:* 40 anos de historia. Vitória: UFES. Secretaria de Produção e Difusão Cultural, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção:* crítica social do julgamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 183-203.

_____. A institucionalização da Anomia. In: _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p. 255-279.

_____. *As regras da arte:* gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Razões Práticas:* sobre a teoria da ação. Campinas SP: Papiros, 2004. 224p.

BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). *Experiência Crítica.* São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 49-151.

CALABRESE, Omar. A linguagem da crítica de arte. In: _____. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1993.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CHENIER, Carlos. *Vitória 25 – Poemas.* Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES, 1985.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages:* Monteiro Lobato e o desejo e uma arte nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal:* A vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 237-259.

COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica:* paradigmas nos estudos literários. Lisboa: Edições 70, 1987.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e Crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da Crítica.* São Paulo: Ed. SENAC/SP: Itaú Cultural, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade.* Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COSTA, Cristina. *Questões de Arte*: o belo, a percepção estética e o fazer artístico. São Paulo: Moderna, 2004.

DURAND, Jose Carlos. *Arte, privilégio e distinção:* Artes Plásticas, Arquitetura e Classe dirigente no Brasil 1855-1985. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

FABRIS, Annateresa (org.). *Crítica e Modernidade*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

_____. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil:* Temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar,_____

GELDZAHLER, Henry. O público de arte e o crítico. In: BATTCOCK, Gregori. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. Cap.6, p. 75-83.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). Arte Brasileira no século XX. São Paulo: ABCA/MAC-USP, 2007.

_____. *Sérgio Milliet – 100 anos*. São Paulo: ABCA Imprensa Oficial do Estado, 2004.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (org.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

_____. *Sérgio Milliet* – crítico de arte. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1992.

GREENBERG, Clement. Pintura "à americana". In: FERREIRA, Gloria; COTRIN, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 75-94.

_____. Pintura Modernista. In: FERREIRA, Gloria; COTRIN, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 101-110.

HARRISON, Charles [et al ii]. A Abstração. In: *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX.* São Paulo: Cosac&Naify, 1998. Cap. III, p. 185-228.

_____. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HAUSER, Arnold. *A arte e a sociedade.* Lisboa: Presença, 1952.

HEGEL, G.W.F. *Estética.* Lisboa: Guimarães, 1993.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001. p.877.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Rio Grande do Sul: Ed. UNISINOS, 1999.

KANDINSKY, N. *Do Espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KRAUSS, Rosalind. Uma visão do Moderno. In: FERREIRA, Gloria; COTRIN, Cecília (org). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 163-174.

LEEPA, Allen. Antiarte e crítica. In: BATTCOCK, Gregori. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. Cap.14, p. 161-176.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil.* Rio de Janeiro: Art Livre, 1988.

LIMA, Lindolpho Barbosa. E. P. Sigaud: o novo gênio da pintura. Vitória: Ed. do autor, 1952.

_____. *Memórias das artes na história ou prismas da influência das artes na civilização*. Vitória: Departamento Municipal de Estatística. 1942.

_____. *Conceitos Philosophicos da Arte*. Curitiba: Mundial, 1931.

LOPES, Almerinda da Silva. *Arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República*. Vitória, 1997.

_____. "Artes Visuais e Plásticas no Espírito Santo". In: BITTENCOURT, Gabriel (org.). *Espírito Santo:* um painel da nossa história. Vitória: 2002, p. 41-91.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade.* São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

LUZ, Ângela Ancora da. *Uma Breve História dos Salões de Arte:* Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MARGOTO, Samira. *Cousas Nossas:* pinturas de paisagem no Espírito Santo 1930-1960. Vitória: Edufes, 2004.

MARTINS, Maria Helena (org.) *Outras leituras:* literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente. São Paulo: Ed. SENAC/SP: Itaú Cultural, 2000.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico de Sergio Milliet*. 2ª ed., São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

MORAES, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro – 1918/1994.* Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NAVES, Rodrigo. Jackson Pollock. In: O vento e o Moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 253-265.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanizacion del arte y otros ensaios de estetica*. Madri: Revista de Occidente em Alianza Editorial, 1976.

ORTIZ, Renato. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

PACHECO, Renato José Costa. *Os dias antigos*. Vitória: Edufes: Secretaria Municipal de Cultura, 1998. p. 95-98.

PEDROSA, Mário. Da Abstração à Auto Expressão. In: *Forma e Percepção estética.* Textos escolhidos II. Organização Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 315-332.

_____. Da Abstração à Figuração. In: *Modernidade cá e lá*. Textos escolhidos IV. Organização Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 177-286.

_____. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.). São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Política das Artes: textos escolhidos II*. Otilia Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1995.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

RAGON, Michel. Da crítica considerada como uma criação. In: RESTANY, Pierre. *Os novos realistas.* São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 11-21.

RICHARD, André. *A crítica de arte*. Tradução de Maria S. B. Cicaroni. São Paulo: Martins Fontes, 1988, 118p. (coleção Universidade Hoje).

TEIXEIRA, Lucia. *As cores do Discurso*. Rio de Janeiro: Eduff, 1996.

TOWNSEND, Dabney. O público e a obra de arte. In:_____. *Introdução a Estética*. Lisboa: Edições 70. 2002. Cap. 4, p. 171-216.

VALLE, Eurípedes Queiroz do. *O Espírito Santo e os espírito-santenses*. 3 Ed. Rio de Janeiro: Apex, 1971, p. 85.

VASCONCELLOS, João Gualberto M. (org.) *Vitória:* trajetórias de uma cidade. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1993.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte.* Tradução de Rui Eduardo S. Brito. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. 2 vols.

ZOLBERG, Vera L. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Ed. SENAC/SP, 2006.

Monografias, Dissertações e Teses:

COSTA, Solange M. F. O. *Celina Rodrigues:* 50 anos de paisagem. Monografia de conclusão do curso de Artes Plásticas apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, 2006.

FRECHIANI, Jamile Bravin. *George Wambach*. Monografia de conclusão do curso de Artes Plásticas apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, 2005.

JESUS, Camila Câmara de. *Carlos Chenier*: da arte à crítica. Monografia de conclusão do curso de Artes Plásticas apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória: 2006.

LOPES, Almerinda da Silva. *Informalismo e Utopia:* o mundo transfigurado por Antonio Bandeira. Tese de Doutorado defendida na Pontifica Universidade Católica (PUC). São Paulo, 1997. Vol.1.

SALES, Sandra F. Dias. *A Pintura de Paisagem e a obra de Adalberto Passos*. Monografia em Artes Plásticas defendida na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória: 2002.

SALTURI, Luis Afonso. *Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites:* Trajetória do artista-cientista. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, 2007.

SOARES, Roberta E. B. *O jornalismo cultural nos veículos capixabas A gazeta (Caderno Dois) e A Tribuna (AT2):* uma abordagem analítica e reflexiva sobre o que chega ao leitor na atualidade. Monografia de conclusão do curso de Comunicação Social apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória: 2007.

Periódicos – Jornais

A Época, Vitória, 04 Ago 1939, p. 04.

O Diário, Vitória, 24 Set 1912, p.01

A Gazeta, Vitória, 24 Jan de 1925, p.1.

_____. Vitória, 31 Jan de 1925, p.1.

_____. Vitória, 12 Mar de 1925, p.1.

_____. Vitória, 14 Mar de 1925, p.1.

_____. Vitória, 21 Abr 1929.

_____. Vitória, 20 Dez 1939.

_____. Vitória, 22 Dez 1939.

_____. Vitória, 27 Dez 1939.

_____. Vitória, 28 Dez 1939.

_____. Vitória, 29 Dez 1939.

_____. Vitória, 06 Jan 1940.

_____. Vitória, 07 Jan 1940.

_____. Vitória, 19 Ago 1947, p. 06.

_____. Vitória, 19 Dez 1947, p. 6.

_____, Vitória, 03 Jan 1950, p. 01.

_____. Vitória, 05 Mai 1951, p. 08.

_____. Vitória, 21 Ago 1951, p.5.

_____. Vitória, 24 Jul 1951.

_____. Vitória, 29 Jul 1951.

_____. Vitória, 05 Mai 1956, p.3.

_____. Vitória, 16 Fev 1968, p. 2.

Diário da Manhã, Vitória, 11 Jan de 1925, p.1.

2º Salão de Artes Capixaba-Julgamento dos trabalhos. *A Gazeta*, Vitória, 05 Jan 1940.

A morte do poeta Chenier. *A Gazeta*: Vitória, 12 Set 1989.

ALVES, Paulo. Em defesa do modernismo. *A Tribuna***,** Vitória, 07 Jan 1949.

ARLON, José de Oliveira. Entre o Pincel e a Tesoura. *O Diário*, Vitória, 29 Set 1960.

BOHEMIO, João. "Minha Nota". *A Gazeta*, Vitória, 23 Jun 1939.

Bustamante Sá vai ser homenageado. *A Gazeta*, Vitória, p. 1. 05, 06 e 23 Jul 1939.

CARDOSO, Benevenuto. Arte Moderna. *A Tribuna*, Vitória, p. 4. 17 Out 1954.

Carlos Chenier. *A Gazeta*, Vitória, p. 8. 23 Jan 1963.

CASTRO, Roberto. Chenier. *A Gazeta*, Vitória, 17 Fev 1963.

Convite. *O Commércio do Espírito Santo*, Vitória, p. 1. 18 Mai 1910.

Cresce um artista. *A Gazeta***,** Vitória, p. 1. 20 Mai 1957.

Exposição de Quadros. *Diário da Manhã*, Vitória, p. 4. 07, 11 e 18 Set. 1924.

Exposição. *Diário da Manhã*, Vitória, p. 01, 23 Dez 1912.

GUINAZU, Raul. O II salão de Arte da Casa do Estudante Capixaba. *A Gazeta*, Vitória, 04 Jan 1940.

Jornal da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Rio de Janeiro, Nov/Dez 1939, n.55-56, Ano 5, p.6

Julgamento do 2º. Salão de Artes Capichabas. *A Gazeta*, Vitória, 08 Out 1939.

LIMA, Lindolpho Barbosa. *A Gazeta*, Vitória, 12 Mar 1941, p.08.

_____. O Papelão de Norbin. *A Gazeta*, Vitória, p. 1. 02 Ago 1945.

NETTO, Mesquita. O pintor e a Terra, *A Gazeta,* Vitória, p. 4. 19 Dez 1952.

O maior paisagista capixaba. *A Gazeta,* Vitória, 08 nov. 1981.

OLEARI, Oswaldo. *A Gazeta*, Vitória, p. 6. 25 Jul 1967.

OLEARI, Oswaldo. Diagonal, *A Gazeta*, Vitória, 03 Out 1967.

PENA, Andrea. *O Modernismo pede passagem.* A Gazeta, Vitória, p. 1. 21 Set 2004

Pintor capixaba diz que é desorganizado: por isso abraçou o abstracionismo. *A Gazeta***,** Vitória, 23 Jan 1963.

Próxima Exposição. *A Gazeta*, Vitória, p. 38. 01 Dez 1942.

ROLAND. "Levino Fanzeres e o 1º Salão de Artes Capichabas". *A Gazeta*, Vitória, p.3. 10 Jan 1939.

ROSA, Murilo. *A Gazeta*, Vitória, 1939.

SERAPIÃO, Rosendo. *A Gazeta*, Vitória, p. 1. 20 Mai 1957.

União dos Amadores de Pintura Levino Fanzeres. *A Gazeta*, Vitória, 26 Ab 1947.

Virgílio Maurício. *Diário da Manhã*, Vitória, p. 2. 28 Abr 1920.

Virgílio Maurício. *Diário da Manhã*, Vitória, p. 1. 01- 02 e 05 Mai 1920.

Periódicos – Revistas.

Revista Vida Capixaba, Vitória, 15 Jun 1938. n º 457.

Revista Channaã, Vitória, Julho 1939.

HOMERO Massena Museu Atelier, *Revista Cuca - Cultura Capixaba*. Vitória, n. 5, jul/dez. 1986.

FRAGA, Mauro. Um talento abstracionista. *Revista Vida Capixaba,* Vitória, Out 1968, p. 66-67.

Revista Século Diário

Revista Espírito Santo Agora

Publicações em meios eletrônicos:

FILHO, Deneval S. de Azevedo. "A literatura brasileira contemporânea do Espírito Santo num espaço intervalar da historia literária: Entre a tradição e a Ruptura. In: Revista Eletrônica de Estudos Literários. A.4, n.4, 2008. Disponível em www.prppg.ufes.br/reel4/pdf/DenevalAzevedoFilho.pdf acesso em 30/08/2010

FRANÇA, Cristina Pierre de. "Gonzaga Duque: Crônicas dos salões na Revista Kosmos". In: *19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume II, n. 2. Abril de 2007. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/ acesso em 12/12/2008

GRANGEIA, Fabiana Guerra. "A crítica de arte em Oscar Guanabarino: artes plásticas no século XIX". In: *19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume I, n. 3. Novembro de 2006. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/ acesso em 12/12/2008.

GONÇALVES, Márcia. "Uma concepção dialética da arte a partir da gênese do conceito de trabalho na fenomenologia do espírito de Hegel". In: *Kriterion: Revista de Filosofia*. Volume 46, n. 112. Dezembro 2005.

LOPES, Almerinda da Silva. *A Escola de Belas Artes e o contexto artístico capixaba no início dos anos 50.* Disponível em http://www.sefaz.es.gov.br/ acesso em 02/03/2009

_____. *Pioneiros do Modernismo*. Disponível em www.sindiappes.com.br acesso em 20/01/2009.

VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª Republica (1890-1930). 19&20, Rio de Janeiro, v.I, n.3, nov.2006. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia-_julian.htm acesso em 12/12/2008.

Itaú Cultural. Enciclopédia. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br acesso em 12/08/2008.

http:// www.sefaz.es.gov.br/painel acesso em 02/03/2009.

http:// www.taru.art.br/ acesso em 10/05/2009.

www.academia.org.br acesso em 16/09/2009.

www.alerj.rj.gov.br/memoria/cd/bios/mkanto.html acesso em 16/09/2009.

http://laerpemotta.sites.uol.com.br/quadros.htm acesso em 16/09/2009.

www.nenna.com/documenta/1970_1979resistenciapsicodelica/index.html acesso em 10/05/2009.

http://www.radioitaliana.com.br/content/view/232/29/ acesso em 10/06/2010.

www.feparana.com.br acesso em 25/01/2010.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Aeroporto_Eurico_de_Aguiar_Salles acesso em 10/10/2010.

http://veja.abril.com.br/vejarj/120105/perfil.htm acesso em 20/10/2010

Decretos e Leis:

BRASIL. Decreto-lei n°595, de 14 de março de 1910. Estabelece o regulamento do Instituto de Belas Artes do Estado do Espírito Santo. **Livro de Decretos do Espírito Santo em 1910, Governo Jeronymo de Souza Monteiro**. Vitória.

BRASIL. Decreto-lei n° 1515, de 12 de junho de 1913. Anexa o Instituto de Belas Artes à escola Normal do Estado. **Livro de Decretos do Espírito Santo de 1912-13, Governo Marcondes Alves de Souza**. Vitória.

Ofícios:

Oficio de Homero Massena ao Governador Jones dos Santos Neves, Vitória, 08 Abril 1952.

Oficio à Secretária Maria Cecília Jouffroy, Vitória, 21 Janeiro 1953.

ANEXO 1: Reportagem do Jornal A Gazeta de 1989.

A GAZETA

Caderno Dois

VITÓRIA (ES), TERÇA-FEIRA, 12 DE SETEMBRO DE 1989

CARLOS CHENIER — 1938/89

Fiel à sua própria aventura

Andréa Curry

"Não há mais solução nesta tarde. /O erro não foi meu, foi erro apenas". Assim Carlos Chenier começou seu poema **Auto-Retrato**, dedicado a Ewerton Montenegro e a todos os radicais de esquerda e direita, em 68. Gaúcho, no início daquela década ele chegou ao Espírito Santo e deu vida à poesia e às artes plásticas da terra. Brilhou como nunca naquela geração de descrença e desespero que se reunia em torno do Britz e da Fafi, buscando um borbulhar cultural, num tempo em que a história era bem outra.

Tanto que houve as intimações, os interrogatórios, as acusações do chefe de Segurança Pública, para quem Chenier participava de atividades subversivas. Desta época, o poema **Nada Nada**, considerado por Fernando Tatagiba como "a melhor poesia feita no Espírito Santo", se tornou uma espécie de hino: era presença constante nos recitais realizados pela "geração Fafi", reflexo do que sentia muita gente.

Nesse tempo ele também começou a pintar. Em setembro de 1967 foi o terceiro colocado no III Salão Internacional de Artes Plásticas. Nos quadros, era menos desesperado que nas poesias. Usava coloridos fortes, admitia uma influência abstracionista de Georges Mathieu e gostava de temas infantis. Sobre a pintura dizia: "A arte também é uma fuga, como o são todos os outros caminhos que os homens seguem". Sobre sua vocação para a pintura, disse numa entrevista, há mais de 20 anos:

— Antes, sonhei ser um artista realizado aos vinte e cinco anos. Hoje, aos trinta, conformo-me que aconteça mais tarde, aos cincoenta, talvez.

— E se você não conseguir esta realização nunca?

— Bem, pelo menos terei vivido todos esses anos na doce ilusão.

Se foram 51 anos de ilusão, só ele poderia dizer. O certo é que muita gente bebeu dessa fonte e que ele foi considerado fantástico, em tudo o que fez. Na sua pintura, introduziu novas técnicas. Utilizou o petróleo como um recurso para fios e traços, de acordo com Marien Calixte. Na poesia, rompeu com o formalismo das academias, valorizando a força da palavra, a filosofia e a mensagem, como lembra Oscar Gama Filho, autor do prefácio de seu único livro publicado, **Vitória 25**. Já na década de 70, como crítico de arte, foi um profissional que se empenhava no desenvolvimento dos valores nativos, na opinião de Ivanilde Brunow.

Quem o conheceu concorda que ele era essencialmente um militante. A arte, em qualquer de suas formas, era sua linguagem. Parte de uma geração romântica, produzia por puro idealismo. Marien Calixte lembra que ele não se importava com o lado comercial de seu trabalho, que distribuía seus quadros e que numa noite de inspiração, por falta de telas, começou a pintar a própria casa, na rua Caramuru. Pintou as paredes, as portas, o teto, os tacos do chão. "Na verdade, era muito inquieto", recorda Marien.

Um acidente vascular cerebral e outras complicações causaram a morte de Carlos Chenier, na noite do último domingo. Sua saúde vinha apresentando problemas. Um enfizema pulmonar volta e meia se manifestava, obrigando-o a abandonar a boemia, a vida social e se proteger da friagem e a ficar mais em casa. No enterro no Jardim da Paz, na manhã de ontem, compareceram cerca de 40 amigos e a mulher, Maria José Souza de Magalhães, com quem viveu nos últimos 13 anos. Não deixou filhos, mas falou em testamento numa de suas poesias, **Auto-Retrato**, de 68: "Nesta tarde sideral em tempo sepulcral/ sob o verde-cana tropical/deixo o meu testamento: um testamento animal".

Foto de Paulo Torre — reprodução (Revista Capixaba, 1968)

Chenier, em 1968, então um jovem artista, com duas de suas telas abstratas

NADA/NADA

Eu sou o que apodrece nos cantos das praças.
meus olhos perdidos no vazio
meus braços pendidos
meus não, os nossos corpos
apodrecendo jovens e determinados.
Greenwich Village, esquerdas do Sena,
margens do Tibre, do Tâmisa,
pêndulos de Big Ben.
Onde houver jovens estamos apodrecendo.

Nos impérios de nylon e carrocerias
o eterno podre, no podre dos impérios
a eterna injúria
e minha boca raspada com meu protesto
ao violento soco dado por um policial.

A história antiga me renova
a cada geração eu apareço
e ao passar das gerações reapareço.

Sou o comício e a porrada.
A aldeia e a fome
a dor e o nada.

Reapareço e agora estou dependurado
e negro numa árvore texana.
Estou também na favela
em uma cidade pequena
estou rebelde em muitos cantos.
E são tantos, tantos, tantos de mim
em faculdade, vida, botequim.

Calçada, viela, jornal, assim e assim
falando da mesma coisa
Igualdade, ciência, paz.
E sempre serei marginal,
serei nas esquinas o protesto esmagado
e sempre a mim será creditada a Vitória.

Chenier — 1964/65

MAIS UMA VEZ ANIVERSÁRIO

De que paraíso fui mesmo expulso, e para que inferno me determino?
Daqui a pouco farei cinquenta anos,
Elefante cinquentenário, primo de hipopótamo,
Urso indomesticável, gato de madame, sonso, decadente.
Homem de tosse braba, fígado em crise, hipertenso, parvo,
Fumante inveterado, diabo, vampiro, anjo, homem, apenas homem.
Gente em horas, bicho sempre, gente em horas calmas,
As portas estão abertas, há sombra ou serão apenas caminhos?
Daqui a pouco serenas horas, noite feita, estarei dormindo.
Amanhã renasço e amanhã mesmo remorro. Durmo, como, rio, amo, ferro e fera.
Que será que eu mesmo amo? Covardia, mulher ou o futuro?
Fantasia, frustração ou a espera? Quem diria no dia em que fui parido!
Quem diria que fracasso enorme se desfiaria por um trajeto tão incongruente — cobra e serpente — desculpas de doente ou desculpas de demente?
Bom, mas eu posso fazer até setenta anos, da mesma forma que agora vivendo bem e mal de acordo com a corrente, o dia e a hora,
Eu não exijo nada para viver, espero apenas prazer e companhia.
No deserto, em meio à tarde ou madrugada, vou me encontrar uma hora ou um dia e será mesmo nesta ilha nos extremos reduto da miséria ou nos refúgios da covardia? Insana e santa covardia...
Daqui a pouco tempo faço anos e serão 50,
Trágico e alegre, mas não convincente,
Faço anos como poeta, como pirata, como **clochard**, ou como vampiro?
Fico aqui ou me retiro.
Afinal para que contar esse tempo todo tão à toa?
Só eu sei mesmo onde foi a curva passada, onde pode haver uma outra ponte,
Se bem que como um cego caminhe com a bengala espetando e furando o futuro adiante, sempre um palmo, sempre um palmo, sempre mais um metro ou um centímetro mais adiante.
Como você também o espeta em seu trajeto.
Não farei festa. Espero fazer festa da cor moral, interior a aberta, e ao sol desta peça que ainda tem conserto ou que se renova... mas é incerta.
Amanhã ou um dia eu faço novamente anos.
Quantos outros 50 se somam aos 50?
Nestas vésperas de se cumprir os anos.

Chenier — 1988

Foto de José A. Magnago

Palavras

"Na poesia, como no conto, Chenier tinha a capacidade de despertar sentimentos adormecidos nas pessoas. Tinha uma relação com a expressão material das pessoas. Seu conceito de arte tinha algo de volúpia, de sensualidade, de narcotizante. Era uma pessoa que sonhava, mas no sonho de Chenier se podia penetrar. Era um sonho universal, que buscava o que existe de eterno no homem".
ARLON JOSÉ DE OLIVEIRA — escritor e advogado.

•••

"Chenier foi o melhor poeta de sua geração. Falava de repressão política, de angústia existencial, de desamor, da noite. Ele fazia o que seu coração mandava, não obedecia formas e determinações poéticas. (.") Ultimamente me falava de um outro livro de poesias que estava preparando. Disse que queria me mostrar seus novos poemas. Não deu tempo".
OSCAR GAMA FILHO — escritor.

•••

"Tudo o que eu disser hoje de Chenier é muito pouco. Nós, artistas, que somos tão poucos, sabíamos que ele não era apenas um crítico. Era alguém que lutava, que se empenhava pelas artes plásticas daqui. Ele frequentava quase todas as exposições, os ateliês, queria que a gente crescesse. Agora que as artes plásticas estão se fortalecendo no Estado, ele foi embora".
IVANILDE BRUNOW — pintora.

•••

"Esse é um caso dos tempos da nossa convivência: estávamos, nós dois, a beber e o dinheiro acabara. Decidimos ir até a sua residência, no Parque Moscoso, e pegar um dos seus quadros e propor um negócio ao Eduardo Paru, dono do Britz: quadro por bebidas. Negócio fechado, mais um porre. Só que o quadro mostrava um general fardado, com aquele verdão todo e as condecorações, que depois de pronto foi atacado por Chenier com um pincel de tinta vermelha. A obra está nos arquivos implacáveis e intransponíveis do Britz".
ANTÔNIO ALAERTE — animador cultural.

•••

"Chenier foi meu ídolo de infância. Enquanto a província se assustava com qualquer novidade, ele derramava cores abstratas sobre nossa precariedade. A sua pintura, verdadeiramente me emocionava. Nunca me acostumei com a idéia de Chenier ficar longe dos pincéis. Talvez tenha faltado a insistência de Roberto Newman (grande figura, incompreendido animador cultural das artes locais), que foi quem o iniciou nos segredos das tintas. Certa vez Chenier radicalizou numa performance, ao parar o trânsito da Jerônimo Monteiro, deitando no asfalto. E fez muito mais. (...) Como gente é coisa complicada, tivemos recentemente uma séria discussão pública. C'est la vie. Na semana passada, cheguei a rir quando Rosalca Alegro me contou, referindo-se a uma carta do artista Mac, que Chenier falou que só eu tinha o direito de discutir com ele. Fiquei feliz com essa deferência e estou triste de perder o amigo. Vai um beijo aí pro universo dos picassos, volpis, jimis hendrix, aprígios lyrios, etc e tal. Do fundo do coração.
NENA B. — artista multimídia.

•••

"Chenier, em Vitória, era personagem do romance da ilha, como Carlinhos Oliveira foi no Rio. Seu livro é uma obra confessional de uma geração. Ele mesmo, autocrítico, me disse que depois de publicado via que dava para excluir alguns poemas dali. Seu maior mérito é se constituir numa obra que reflete a vaticínio do homem no "vale das lágrimas" que é esse mundo, com climas que vão da paixão no tédio. Um livro que vale a pena reler. O que para obra de poesia, é um grande elogio".
JOSÉ IRMO GONRING — poeta e jornalista.

•••

"(...) Sua poesia intensa, dolorida e formalmente revolucionária assustou a província e manch ...o cuidadoso e pobre universo das letras capixabas. Foi presença obrigatória e marcante nos recitais poéticos que marcaram a época e nos gabinetes dos censores e obscuros, ávidos por aprisionar seus versos e até mesmo o poeta, calando assim uma das raras e belas vozes que resistiam à violenta repressão política e cultural do regime autoritário instalado desde 1964. (...)
JOÃO AMORIM COUTINHO — poeta.

•••

"Sei. Eu te conheço./ A tua solidão é a solidão do mundo./ Carregas o coração coberto/ com as cinzas densas da infância./ E como um feixe claro de espigas/ e romperás da névoa pleno de luz.
Fiel a tua própria aventura/ Te preparas para o vôo do mais difícil voar/ Ergue-te. Eu te conheço./ Eu sei que vasto é o medo que antecede o amanhecer. Como um sonho no pé da cama/ Aguardando a vez de sonhar/ colherás a polpa da dor que sangra/ E terás sedes cada vez mais doloridas.
Conhecerás agora a muda e eloquente linguagem/ que pende e pulsa na paisagem incerta./ Habitarás insone este branco de noite sonâmbula/ E ressurgirás das sombras destroçadas/ Antes da manhã nascer.
E, por nunca ser chegado o tempo de chegar/ tu passarás. E terás a certeza cruel/ de que aqueles que passam são os que mais fundo ficam em nós".
BEATRIZ ABAURRE — professora de música.

GALPÕES METÁLICOS
INDÚSTRIAS • ARMAZÉNS • DEPÓSITOS • HANGARES • GINÁSIOS • IGREJAS
CONSTRUMEC
CÁLCULO • FABRICAÇÃO • MONTAGEM
RODOVIA CARLOS LINDENBERG, 5.019
VILA VELHA - ES
ATENDEMOS INTERIOR
(027) 239.3635

Coisas de poeta

Luiz Tadeu Teixeira

CENA I — PRAÇA COSTA PEREIRA — TARDE
O OUTRO — Ô, Chenier, que cara é essa?

ELE — Tou fazendo aniversário hoje.

O OUTRO — E precisa ficar com essa cara? **(SILÊNCIO)** Quantos anos você tá fazendo?

ELE — Trinta e três...

O OUTRO — Puxa, a idade de Cristo...

(SILÊNCIO) Cuidado, cara, crucificaram o Homem nessa idade...

ELE — Eu me crucifiquei antes.

CENA II — BRITZ BAR — NOITE
O OUTRO — perna engessada em plena quarta-feira de Cinzas... Carnaval foi bom, Chenier?

ELE — Que nada... Ontem à noite resolvi subir no telhado lá de casa. Caí e quebrei a perna.

O OUTRO — Você subiu no telhado da sua casa no meio da noite, numa terça-feira de Carnaval? Que diabo foi fazer lá em cima?
ELE — Fui olhar a lua...

Carlos Chenier – 1938/1989: Fiel à sua própria aventura. 12 Ag. 1989. Jornal A Gazeta. Reprodução: Sandra Sales.

ANEXO 2: Poemas de Carlos Chenier

SISTEMA

Não adiante gritar, nem gritar alto
todo som hoje cai duro no asfalto;
na verdade gritar para que?
Estamos programados a desaparecer.

Temos todos razão, sentimos isso
mas os outros já assumiram
compromisso;
nos matarão de fome e de trabalho,
de negligencia
nos estão matando e cantando alto.
Há sempre uma sintonia no ar
estalidos, chicotes, corte,
estamos precisando salvar a pele
confesso que nesse caso não presto
mas não somos os únicos na poeira.

Os heróis dos salões continuam
sairemos lentos das salas jorrando nas
ruas;
talvez até seja um heroísmo de fachada
mais um cartaz publicitário
tapando o buraco das paredes financeiras
que no fundo são nossas urnas funerárias.

Não tem jeito não, não há mais nem
graça,
todos andam a dedar com um sorriso,
ainda bem que a televisão só mostra
coisas boas
para parecer que estamos diante do
paraíso.

Nós pagamos dia-a-dia um preço,
camarada,
Nem percebemos que já pagamos
adiantado
a permissão de ir e vir nas marginais,
só grandes vilões usam agora a estrada.

Suavemente estão matando em
prestações.

1969.

SONHO

Quero ganhar anos em milhões,
amar muitas mulheres todo ano
adorar a mulher amada
                e mais nada.
Depois dormir como um barco
desses que se vêem fim de tarde
encostados, perto da pedra, na areia.
Quero viajar no tempo antigo
em carruagem astral toda bordada
e afundar em alguma terra fofa
com toda pompa e todas rodas,
para presenciar no casco velho
a ferrugem e marcar a areia
o tempo não restante do que tenho.

ANÁLISE

A falta de perspectiva é uma nova escola
nossas raízes podres
dentes ferinos sobre nós
no futuro contato
no relógio grande da pressa
nosso talento, nosso olhar matemático
nossos pés fincados em lama dura
e tudo isso agora nos assegura
a mais completa falta de perspectiva.

Roubaram a casa, jogaram as chaves fora
uma casa mais sombria
pois quanto mais quente é o dia
ela se torna hoje mais fria,
casa hoje de múltiplos mistérios
muitos cômodos, nenhuma fresta,
muito baile mas sem ar de festa;
e tendo ali de tudo agora,
vasculhada e aberta os
publico
fica o ar totalmente alheio.

AUTO-RETRATO

Não há mais solução nesta tarde.
O erro não foi meu, foi erro apenas.
Que eu traga em minha Mao fechada
muitas palavras soltas, improferidas.
Palavras violentas, repetidas, justas
para soltar qual bomba num comício
ou num hospício ou numa passeata.
Sou o delegado louco, anárquico,
cômico, um delegado solto na avenida.
Meus mil porretes nas minhas mãos
que jamais serão mão do povo
homem x homem % , porcentagens e lucros,
e sim homem feito água, fogo poeira,
resto de governos hibernais;
e tudo o mais que um louco solto
possa palavrinhar cadente e aprendido
nos colégios de suburbanos policiais.
Ai de mim! Nesta tarde louca de chuva e fogo
muitos morrem nos jornais, e vago tênue,
como um pianista cataclísmico, e sou mais
Superbacana
Caetano e tudo o mais
meu auto-retrato e funeral
meu autodomínio e ancestrais
qual será a vergonha que os cobre?
E nada e tudo, tudo água, fogo, água e fogo,
mais tiro e queda,
respiro e viro num suspiro.
Sou rei estatuído para esses marginais
sou um rei estatuído e posto a venda e vendido
dependendo do político, do milhardário paralitico,
do miserável raquítico, do estudante maldito,
do gênio e do proscrito.
Nesta tarde sideral em tempo sepulcral
sob o verde da cana tropical
Deixo meu testamento: um testamento animal.

NADA/NADA

Eu sou o que apodrece nos cantos das praças.
meus olhos perdidos no vazio
meus braços pendidos
meus não, os nossos corpos
apodrecendo jovens e determinados.
Greenwich Village, esquerdas do Sena,
margens do Tibre, do Tâmisa,
pêndulos do Big Bem.
Onde houver jovens estamos
apodrecendo.

Nos impérios de Nylon e carrocerias
o eterno podre, no podre dos impérios
a eterna injuria
e minha boca raspada com meu protesto
ao violento soco dado por um policial.

A história antiga me renova
a cada geração eu apareço
e ao passar das gerações reapareço.
Sou o comício e a porrada.
A aldeia e a fome
a dor e o nada.

Reapareço e agora estou dependurado
e negro numa arvore texana
Estou também na favela
em uma cidade pequena
estou rebelde em muitos cantos.
E são tantos, tantos, tantos de mim
em faculdade, vida, botequim.

Calçada, viela, jornal, assim e assim
falando da mesma coisa
Igualdade, ciência, paz.
E sempre serei marginal,
serei nas esquinas o protesto esmagado
e sempre a mim será creditada a Vitória.
(Chenier – 1964/65)