

**Unir o útil ao agradável –
A arte decorativa na Academia de Belas Artes**
Me. Marize Malta - UFRJ

Unir o útil ao agradável - A arte decorativa na Academia de Belas Artes

Me. Marize Malta - UFRJ

É comum vincular o estudo do ensino artístico no Brasil quase que exclusivamente ao campo das artes visuais. As artes decorativas ou, utilizando um termo mais atual, as artes projetuais, geralmente não são contempladas na bibliografia sobre a Academia de Belas Artes e sobre a própria história da arte brasileira. Apesar de esse descompasso, a arte decorativa teve presença marcante e crescente na história da Academia.

O termo arte decorativa, comumente, pode ser visto como sinônimo de arte aplicada, arte utilitária, arte mecânica, arte industrial. Todos os termos encerram a característica de estarem subservientes a um fim prático, portando distintas das Belas Artes que possuem um fim em si mesmas. Esse caráter utilitário relegou a arte decorativa aos porões da história da arte. Vez por outra, ela conseguiu atingir o *piano nobile* dos salões da história e ser vislumbrada ao menos por alguns instantes. Essa aparição nem sempre foi envolta de tranquilidade. Houve muitas declarações abertas ou veladas de sua condição abastardada, anômala, deformada.

Contudo, unir o útil ao agradável percorreu toda a história da humanidade e não há como negar a presença da arte utilitária na vida de todos nós. Recusá-la ou escondê-la é perder a chance de termos uma visão mais ampla e completa da história pois as artes aplicadas sempre cercaram o homem, servindo-o e

acalentando seu espírito, e através dessa convivência estreita podem revelar outras facetas desse ser, desconhecidas ou oficialmente desconsideradas.

Voltar o olhar para as artes decorativas no seio da Academia de Belas Artes é encontrar uma história oculta, ainda por ser escrita, capaz de anunciar uma outra dimensão dessa instituição, que o título e estudos a seu respeito não relevaram. Retomando o surgimento da Academia, o projeto de Le Breton¹ objetivava reunir o ensino das artes ao dos ofícios, influenciando o decreto que a criou em 12 de agosto de 1816, como Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. No trecho do mesmo decreto, D. João VI declarava sua necessidade:

*(...) fazendo-se portanto necessário aos habitantes o estudo das Belas Artes com aplicação e referência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas; (...).*²

Unir ensino das artes e dos ofícios de certo não era comum, não estava em compasso com a ideologia dominante no Velho Continente nem com o sistema acadêmico francês de arte. A Academia era exclusiva para a formação de artistas. Quanto aos artífices, cabia-lhes adquirir suas habilidades através da orientação de um mestre, cujas normas eram regidas pelas corporações de ofício. Sua formação estava eminentemente ligada ao fazer. Por outro lado, desde o século XVIII na França cogitava-se prover os artesãos de aptidões até então adquiridas pelos artistas, como o desenho. Em 1741, Jean-Baptiste Descamps fundou em Rouen uma escola de desenho para artesãos, compreendendo o desenho artístico e o geométrico. Vários outros estabelecimentos do gênero foram surgindo e ampliando as modalidades de desenho ensinadas: de

¹ A esse respeito ver Manuscrito de Le Breton sobre o estabelecimento da dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816, traduzido por Mário Barata e publicado na Revista I.P.H.A.N, n.14.

² Decreto de 12 de agosto de 1816 apud Barata, Mário. Próximo 150^o aniversário da criação da Escola Nacional de Belas Artes. Arquivos da ENBA, Rio de Janeiro, n.11, 1965, p. 233-234.

ornamentos, animais, figuras, flores, arquitetura, etc. Uma dessas escolas se tornaria em 1877 a École Nationale des Arts Décoratifs.

É bom lembrar que o desenho era o instrumento primordial do artista, isto posto desde os tempos renascentistas quando da criação das bases do ensino acadêmico por Vasari. O desenho era o instrumento pelo qual o artista aprendia a captar as imagens do mundo e com o qual tinha condições de expressar suas idéias. A boa representação destas, ou seja, a imagem gráfica mimética dependia da domesticação do olhar. O desenvolvimento de um apurado senso de observação demandava o aguçamento do seu lado racional, tendo em vista a necessidade de ordenar, segundo os preceitos da composição clássica, as várias formas que se apresentavam a sua frente. Era pelo domínio do desenho que se assegurava a primeira condição de se atingir o título de artista; pintor, escultor ou arquiteto, o desenho era base de suas criações. Portanto, ministrar aulas de desenho a artífices era lhes oferecer uma propriedade típica do artista, ofertando-lhes um método para expor suas idéias, assegurando-lhes a oportunidade de validar o lado mental e subjetivo de sua criação.

No caso da Academia brasileira previa-se ensinar no mesmo estabelecimento artistas e artífices. O ensino dos ofícios mecânicos estaria aliado ao das artes, pois a perfeição dos objetos criados estaria submetida aos preceitos artísticos, portanto subordinados a eles mas não de todo, afinal o seu fim prático seria regido pela obediência às leis da ciência. Nesse momento também definia-se arte utilitária como sendo a união entre arte e ciência.

Esse modelo de união já havia sido proposto por Diderot e Alembert através da *Encyclopedie Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, editada em 1791. Nela propunha-se um novo modo de conhecimento: público, científico e artístico, unindo técnica e arte. Decorrente deste pensamento, houve a preocupação de alguns países europeus em adotar métodos de ensino que elevassem o gosto tanto dos artesãos como dos engenheiros³, notadamente

³ No currículo da Escola Politécnica francesa, fundada em 1794, constava o ensino do desenho de arte. Dela saíam formados artistas-engenheiros.

ligados à técnica. Porém, absorver estes profissionais nas Academias não chegou a configurar realidade em solo europeu.

No Brasil a realidade era outra. Faltavam tanto artistas quanto artífices para satisfazerem às demandas da corte portuguesa para a construção da imagem idealizada de um Vice-Reino. Esse ponto de vista, no entanto, não era unânime. O próprio contratante da Missão Artística Francesa, Francisco José Maria de Brito, era da opinião de que o ensino das artes no Brasil era quase desnecessário enquanto que a dos ofícios era procedente. Quando escreveu ao Conde da Barca sobre mais alguns detalhes da caravana de artistas, chefiada por Le Breton, que partiria do Havre para o Rio de Janeiro, ele comentava a presença de alguns artífices junto ao grupo de artistas, assim justificando:

*(...) pareceu-me assim reunir o útil ao agradável sem sobrecarregar de artistas de luxo quando são os de úteis artes que nos faltam.*⁴

Brito fazia menção às *úteis artes*, em contraposição às belas artes, revelando sua necessidade e sua importância para o desenvolvimento da Corte tropical. Por outro lado, considerava um exagero enviar tantos artistas de luxo. Mas seriam os artistas das belas-artes os responsáveis por estabelecerem as regras do ensino; somente a eles caberia essa função, como também a de dirigir qualquer que fosse o tipo de instituição criada. Percebe-se a diferença do status entre artista e artífice, sendo o primeiro reconhecidamente superior ao último.

Mesmo com essa intenção de unir o que era separado, a Escola imaginada pelo decreto não chegou a ocorrer de fato, privilegiando-se as artes e ignorando os ofícios. Quando começou a funcionar sistematicamente, em prédio próprio, em 1826, já assumia um outro título - Academia Imperial de Belas Artes - o qual explicitava a ideologia dominante, encabeçada por Henrique José da Silva, então diretor da Academia. Este português, declaradamente inimigo dos franceses,

⁴ Brito, Francisco José Maria de. Carta a Antônio de Araújo de Azevedo. Paris, [manuscrito], 2 de dezembro de 1815, Arquivo Público Distrital de Braga, n. 21, Doc. S/n., 4 p. Apud. Ribeiro, Marcus Tadeu Daniel. O

extinguiu toda cadeira que possuísse filiação técnica, como Estereotomia e Mecânica, por exemplo, contempladas no projeto francês. As belas-artes triunfavam sozinhas.

No Velho Continente, à proporção em que crescia a importância das artes aplicadas, uma série de estabelecimentos foi criada para garantir a qualidade da mão-de-obra. Em 1821 fundava-se na Alemanha um instituto para as artes aplicadas; em 1826, na França, a Escola Técnica La Martinière, direcionada às artes industriais. Vários outros cursos foram surgindo para dar conta da formação do então *esthéticien industriel*. Surgia a diferenciação entre dois ramos das artes aplicadas: de um lado o design (ou estética industrial ou artes industriais), do outro lado as artes decorativas (ou artesanato de arte ou *métiers d'art*).

O termo arte industrial destacava-se em uma sociedade que vivenciava os impactos da industrialização. Apesar de se reconhecer sua importância para a melhoria da qualidade de vida e para o progresso do Estado, essa arte utilitária ainda era taxada de arte menor. Por consequência, em 1845 fundava-se em solo francês a Sociedade de Arte Industrial, iniciativa de Amédée Couderc e Ernest Guichard, com o objetivo de valorizar sua profissão, relegada ainda como arte secundária. Com o mesmo intuito, várias revistas vieram a ser publicadas: em 1847 *L'Art Industriel* e em 1849 *Journal of Design and Manufactures*.

Mesmo com a importância e divulgação crescentes das artes utilitárias não houve como as Academias européias aceitarem-nas nem acolhê-las. Já no Brasil, em 1855, sob a direção de Araújo Porto-Alegre, a chamada Reforma Pedreira voltaria a prever o ensino das artes mecânicas, atualizadas como artes industriais, incluindo o curso de Desenho Industrial dentro da Academia.⁵ Um pouco mais tarde outra mudança de estatuto passou a prever a inclusão do

conde da Barca e a vinda dos artistas franceses, contribuições documentais. 180 anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997, p.74.

⁵ Em 1860 o curso de Desenho Industrial era formado pelas seguintes cadeiras: Desenho Industrial e Matemáticas Elementares, Desenho Industrial – Desenho de ornato e figura, Desenho de Ornato e Figura, Desenho de Ornato – Escultura de ornato e figura, Escultura de Ornato e Figura, Matemáticas Elementares.

horário noturno, nele ocorrendo a versão mais enxuta do curso matutino de Desenho Industrial e possibilitando aos artífices trabalhadores especializarem-se. A grande procura pelo curso noturno mostrou que a demanda pelas artes úteis existia e era superior à das belas-artes. Em alguns momentos entre as décadas de 60 e 70, a quantidade de alunos artífices chegou a alcançar cinco vezes mais que o número de alunos artistas. Tal fato, porém, não foi suficiente para que a união entre o útil e o agradável criasse raízes na Academia.

É possível que tenha havido a justificativa da existência de outras escolas no Rio de Janeiro destinadas ao ensino técnico, destacando o Liceu de Artes e Ofícios, criado em 1858. Este último, na medida que moldou um currículo direcionado exclusivamente ao ensino das artes mecânicas, acabava por tornar-se mais atrativo e mais completo que o modelo oferecido pela Academia, fato que pode ter causado o esvaziamento do curso de Desenho Industrial em 1880 e sua extinção em 1890, ano em que a Academia morria enquanto nome, passando a ser denominada Escola Nacional de Belas-Artes.

Algumas décadas depois, as artes utilitárias incansavelmente regressariam à antiga Academia. Em 1931 era criada a cadeira de Artes Aplicadas – Tecnologia – Composição Decorativa, sendo o título simplificado, dois anos depois, para Arte Decorativa. Daí em diante, mesmo sob acaloradas discussões, as artes utilitárias não mais seriam despejadas pelos acadêmicos. Pelo contrário, foram se alastrando e “contaminando” os espaços das belas artes.

O termo decorativo parecia menos incongruente com uma escola de artes, tendo em vista que decorar estava mais vinculado a um ato de imaginar, adequar e desenhar do que propriamente executar, distanciando-se do ofício, do artesanato e aproximando-se da criação artística. Ruskin afirmava que *Não há arte do mais alto estágio que não seja decorativa. A melhor escultura produzida até aqui foi a decoração do frontão de um templo, a melhor pintura, a decoração de um quarto.*⁶

⁶ Ruskin, John. A fabricação moderna e o desenho [conferência proferida em 1859]. Apud. Laurent, Stéphanie. Chronologie du design. Paris : Flammarion, 1999, p.46.

A finalidade dessa nova cadeira de Arte Decorativa estaria mais direcionada ao embelezamento do que à utilidade, melhor compatibilizando-se com os preceitos de uma escola de artes. Quando Abelardo Zaluar⁷ lembrou do seu tempo de estudante e comentou sobre as aulas de arte decorativa, revelou que com elas compreendeu o emprego da cor e da forma em seu sentido decorativo. A cadeira era, portanto, de caráter compositivo. As disciplinas que compunham o curso, no seu formato inicial, corroboravam a linha mais teórica que prática: Desenho (várias modalidades), Composição Decorativa, História da Artes Industriais, História e Evolução dos Estilos, Estudo dos Motivos Brasileiros, Ciência da Pintura, Modelagem Decorativa e Decoração de Interior.

A disciplina Composição Decorativa, ministrada por Eliseu Visconti, era a espinha dorsal do curso, acompanhando os três anos de formação do aluno, diplomado como decorador. Estranhamente aparecia a disciplina História das Artes Industriais, fazendo ressurgir das cinzas o nome do velho curso da Academia, recolocando novamente o termo na berlinda e pondo em cheque a clareza do perfil do profissional formado pela Escola. No entanto, à medida que outras disciplinas foram integrando o ensino da arte decorativa, o caráter industrial foi sendo suplantado, emergindo a predominância do decorativo. Vitral, mosaico, pintura e escultura murais, vidro, tapeçaria, artes gráficas, cenografia, indumentária, mobiliário e decoração de interiores são exemplos das matérias que foram integrando o currículo do futuro decorador.

Assumia-se uma arte possível de ser amalgamada aos objetos úteis do cotidiano (...) *dado que a presença desse objeto no ambiente que lhes está destinado, não pode escapar à agradabilidade que o conjunto de objetos deve garantir*⁸. Inicialmente a arte útil legitimava-se em uma escola de artes para que o aluno decorador aprendesse a embelezar os objetos. Porém, o vínculo com o

⁷ “Nas aulas de arte decorativa, o professor Henrique Cavalleiro, fazendo-nos compreender o emprêgo da côr e da forma em seu sentido decorativo (...)” Posse de prof. Abelardo Zaluar na segunda cadeira de desenho artístico, em 11-2-58. Arquivos da ENBA, Rio de Janeiro, n.4, p. 80-96, 1958, p.95.

⁸ Campofiorito, Quirino. Le Corbusier – novas formas – os anos loucos de 1910 à 1930. Arquivos da EBA, Rio de Janeiro, n. 12, p.55-60, 1966, p.57.

embelezamento foi desaparecendo dos discursos e sendo substituído por expressão estética, agradabilidade, insinuação artística, afastando-se do sentido das belas artes.

O decorador tinha contato com múltiplas habilitações encerradas no título de arte decorativa, configurando-se um profissional extremamente generalista. Mas qualquer que fosse a ocupação que o futuro formando seguisse, era o caráter artístico que dominava seu perfil. A parte útil, técnica, científica não era prioritária como podemos verificar pelo discurso do professor Armando Schnnor:

O Curso de Arte Decorativa da ENBA existe somente no nome, praticamente ele é completamente falho. O aluno é informado, porém não formado. Não aprende técnica alguma que o possibilite ganhar a vida como decorador, não conseguirá emprego em nenhuma fábrica ou oficina particular, por que? Porque a Escola não está aparelhada para dar ao aluno o conhecimento necessário para a profissão.⁹

Se levarmos em conta que tal discurso foi proferido em 1963, pouco havia mudado em relação aos trinta anos de existência do curso de Arte Decorativa. Não houve por parte da maioria dos acadêmicos um empenho em torná-lo realmente ao que se propunha: unir o útil ao agradável, pois faltava o desenvolvimento da base técnica, necessária para a concretização da parte útil, funcional da criação. A Escola se abstinha do compromisso com o utilitário, como se só coubesse a ela a parte artística. Mesmo tendo assumido o ensino da arte decorativa, parecia haver o desinteresse em realmente aceitá-la.

O principal defensor das artes industriais foi o professor Quirino Campofiorito, catedrático da cadeira de Arte Decorativa, que buscou arrebanhar nos anos 60 adeptos para a defesa das profissões relacionadas academicamente com o título de arte decorativa, de modo que se tornassem cursos de graduação e

⁹ Schnnor, Armando Sócrates. Discurso proferido no dia 12 de agosto de 1963. Arquivos da ENBA, Rio de Janeiro, n. 10, p. 47-54, 1964, p. 51-52.

garantissem uma real formação profissional. Campofiorito ía além, apontando qual deveria ser o papel do artista na sociedade contemporânea, bem diferente do que sempre esteve atrelado à missão acadêmica:

O artista moderno deve voltar-se para a produção industrial. Nesta direção vai o seu grande compromisso profissional. O ensino artístico a esta altura do século não mais pode fugir a tal contingência.¹⁰

Campofiorito atacava sem trégua e sem perdão a rigidez do ensino acadêmico e seu amadorismo, incapazes de responder à formação necessária para o então decorador, e o pensamento retrógrado dominante, não sensível às necessidades da modernidade. O próprio termo arte decorativa já era considerado por ele esdrúxulo e não mais fazia jus ao contexto da época. Voltava-se a falar de arte industrial, título que também não respondia às várias atividades projetuais ligadas às artes utilitárias. O termo design, empregado atualmente, ainda não era encontrado nos discursos, aulas inaugurais ou manifestos dos professores da ENBA nem de Campofiorito. Independente do nome, a “ovelha negra” da Escola ameaçava a tal ponto as artes inúteis que alguns professores temiam o surgimento de uma outra escola:

Hoje volta-se a falar de Arte Industrial na velha Instituição. (...) Não acredito na vantagem da transformação da Escola de Belas-Artes num Instituto de Arte Industrial. Outros estabelecimentos poderão ser abertos para esse fim, atraindo vocações específicas. As chamadas Belas Artes, a Poesia e a Música não desaparecerão dentre as cogitações humanas.¹¹

¹⁰ Campofiorito, Quirino. Atualização de ensino artístico, juventude e história brasileira. Arquivos da ENBA, Rio de Janeiro, n. 10, p. 55-79, 1964, p.79.

¹¹ Galvão, Alfredo. Julgamento da exposição geral de Belas-Artes de 1870. Arquivos da EBA, Rio de Janeiro, n.13, p.31-39, 1967, p. 31.

Diante das palavras do professor Alfredo Galvão podemos perceber o impacto causado pelos discursos de Campofiorito e adeptos em prol das artes decorativas, a ponto de se provocar rumores sobre o fim das belas artes. Enquanto alguns defendiam emocionadamente a permanência das belas artes em sua própria casa e aconselhavam que as artes utilitárias mudassem de endereço, outros mostravam o quão conservadores eram seus colegas diante do novo contexto que se interpunha:

Hoje somos obrigados a encarar no terreno da educação artística questões que transcendem o domínio das chamadas “belas artes”. Mas que alcançam o âmbito da atividade das artes industriais, onde não cabe mais a distinção entre arte pura ou aplicada: ingressamos assim no domínio da produção de um “objeto de utilidade”, no terreno da formação profissional e dos problemas de demanda ou do mercado de trabalho artístico.¹²

A década de 60 na ENBA foi profusa em discussões entre os acadêmicos acerca das artes industriais e da desatualização do ensino artístico. Defensores de um lado, opositoristas de outro, e muitas farpas trocadas, como podemos constatar, em um primeiro momento, através dos Arquivos da Escola de Belas Artes, onde se publicava o que pensavam os professores da casa. Campofiorito era considerado (...) *professor da casa que tem a constante preocupação de clamar pela atualização do ensino*¹³, segundo opinião do professor Gerson Pompeu Pinheiro, então diretor da ENBA, que representava o lado conservador da querela. Campofiorito defendia a modernização da antiga Academia que apesar do nome não declarar mais a referência acadêmica, permanecia atrelada aos seus preceitos no que ela carregava de conservadorismo. Também alertava para os novos rumos que a produção artística vinha tomando no Brasil e no

¹² Magano, Carlos Aguiar. A pintura mural e as tendências da arte contemporânea. Arquivos da EBA, Rio de Janeiro, n.12, p. 107-121, 1966, p. 110.

¹³ Pinheiro, Gerson Pompeu. Ensino e modernismo nas Belas-Artes. Arquivos da ENBA, Rio de Janeiro, n.10, p. 81-88, 1964, p. 86.

mundo, apontando o irremediável destino que as artes industriais deveriam traçar na Escola:

*A produção industrial domina atualmente sobre os trabalhos artísticos ou para os quais é chamada a cooperação artística. É um sistema de produção a que não poderá mais escapar o trabalho artístico, desde que este não se encasule na restrita atividade individual. Sabemos que a indústria está necessitando da colaboração artística e para uma correspondência assim é que deve melhor se interessar a escola superior para não se tornar um celeiro de amadorismo artístico.*¹⁴

Enquanto Campofiorito agia, Gerson Pompeu Pinheiro rebatia: *É mister que se abandone, uma vez por todas, o chavão de clamar por uma modernização que não tem qualquer sentido a não ser o efeito puramente demagógico (...)*¹⁵. Diante dessa resposta, é compreensível a insistência dos ataques, cada vez mais provocativos, de Campofiorito, buscando atizar o fogo da discussão para que ela não esmorecesse. Assim, ele continuava: *Deve-se terminar de vez com os superados cuidados do ensino academisado, e refazer totalmente os critérios que estimulam ainda, apesar dos muitos esforços que vão sendo feitos para dar condições de atualidade ao ensino das artes com a criação de novos cursos, e adaptações de currículos e programas.*¹⁶

Os opositoristas ainda defendiam que não cabia à ENBA, de nível superior, preparar artesãos, haja vista sua formação ser caracteristicamente de nível técnico. Armando Schnnor rebateu um desses postulados, respondendo que

(...) preparar o aluno tecnicamente, ensinando-o um artesanato creio ser possível dentro da Universidade. Goethe já dizia que o artista antes de sê-lo deve ser um artífice. (...) nada impede que o Curso de Arte Decorativa deva ser reformulado a

¹⁴ Campofiorito, Quirino. Atualização do ensino artístico, juventude e história brasileira. Op. cit., p. 75.

¹⁵ Pinheiro, Gerson Pompeu. Ensino e modernismo nas Belas-Artes. Op. cit., p.88.

¹⁶ Campofiorito, Quirino. Atualização do ensino artístico, juventude e história brasileira. Op. cit., p.77.

*fim de possibilitar o preparo de artistas artesãos que venham dar à indústria o elemento indispensável às suas necessidades.*¹⁷

De certo, falar em ensinar artesanato na universidade pode causar estranheza, mas não era bem esse o ofício que estava sendo defendido por Campofiorito e seus adeptos. Um dos apelos à renovação do curso de arte decorativa respaldava-se no despreparo dos artistas brasileiros que não eram absorvidos pela indústria nacional, a qual contratava somente artistas estrangeiros, estes sim com alto nível técnico e artístico¹⁸. Não era de artesãos que a indústria precisava, nem a ENBA. Sem dúvida não havia clareza quanto aos termos empregados. Encontramos indistintamente artesão, artífice, decorador, artista artesão, artista industrial como sendo o mesmo profissional que estava na berlinda das discussões. Ao mesmo tempo, algumas das matérias constantes no curso de Arte Decorativa tinham um certo caráter artesanal. Deduz-se daí a procedência dos clamores de Campofiorito para a atualização curricular do curso de Arte Decorativa que deveria transformar-se em vários cursos separados, cada qual com uma grade curricular compatível com a formação profissional que se propunha bacharelar.

Campofiorito ainda tinha que defender a propriedade de uma arte utilitária frente aos discursos que relembavam os preceitos estéticos quanto à inutilidade da arte. Vejamos sua opinião:

Através do que a arte decorativa oferece à felicidade do homem, a criação decorativa tem uma situação privilegiada. Uma bela cadeira pode sugerir satisfações estéticas em igualdade de condições com qualquer objeto dentro do que se pode admitir como criação de pura expressão artística. Isto é o que permitem os mais atualizados pensamentos de arte. Modernamente foram destruídos os antigos preconceitos artísticos que, no monstruoso de certas

¹⁷ Schnnor, Armando Sócrates. Discurso proferido pelo prof. Armando Socrates Schnnor no dia 12 de agosto de 1963. Arquivos da ENBA, Rio de Janeiro, n. 10, p. 47-54, 1964, p.53.

¹⁸ Idem., p.51.

afirmações acadêmicas, admitiam a maior valorização de uma péssima escultura (...), de inspiração vulgar e de execução deficiente, fruto mesmo do mais mesquinho amadorismo, realizada em material considerado “nobre”(…), enquanto a beleza de um objeto cerâmico, de um móvel, de uma viatura, não devia ser considerada como digna de sugerir “elevados” sentimentos estéticos.¹⁹

Tendo em vista que sua opinião poderia ser vista como oportunista, Campofiorito valia-se, para embasar sua defesa, de Le Corbusier, da experiência da Bauhaus, das exposições e publicações européias, sublinhando a defasagem de uma escola que tradicionalmente espelhava-se no ensino europeu. Por que não refletir agora a modernidade que a Europa demonstrava? Em 1966, ao voltar de viagem e ter tido a oportunidade de presenciar em Paris uma exposição que confirmava seus ideais, Campofiorito sentenciou:

Se a Exposição do Museu de Arte Moderna de Paris (“1910 a 1930 – OS ANOS LOUCOS”) chegasse ao Brasil, receberíamos uma grande, necessária e oportuna confirmação da queda total dos velhos preconceitos artísticos, que de nada servem ao ensino nem à criação artística atual.²⁰

Diante das transcrições expostas das palavras de Campofiorito, de seus defensores e opositores, podemos ter uma primeira impressão sobre o ápice do debate acadêmico em torno da pertinência das artes decorativas no ensino artístico e na arte em si. Felizmente a discussão não foi velada, ao contrário, declarada, o que permite ser possível resgatar detalhes que venham melhor elucidar a questão e melhor compreender o que fez com que as artes decorativas merecessem acaloradas defesas.

Diante das arrebatadoras acusações de Campofiorito, a escola de artes viu-se diante do impasse: aliava-se às artes utilitárias ou enfraquecia, atualizava-se ou arrefecia, expandia-se ou retraía-se. O desfecho só se deu nos anos 70.

¹⁹ Campofiorito, Quirino. Le Corbusier – novas formas – os anos loucos de 1910 à 1930. Op. Cit., p.58.

A Escola de Belas Artes da UFRJ extinguiu a Arte Decorativa mas aprovava a criação dos novos cursos de graduação de cunho utilitário, como almejava o professor Campofiorito. Alguns anos depois eles eram reconhecidos pelo Conselho Federal de Educação. Enfim o renegado da história registrava sua filiação oficialmente e publicamente.

O caminho foi longo e difícil mas marcou a obstinação das artes utilitárias em uma instituição que carregava em seu título o compromisso com as belas artes seja como Academia, seja como Escola. O debate gerado resumiu o pensamento sobre arte e técnica, seu papel na sociedade brasileira e a pertinência do caráter utilitário na arte, que pôde ser visto através de algumas posturas e discursos dos principais atores que participaram do ensino acadêmico. Essa querela merece um estudo verticalizado e mais dedicado, coragem para descer aos porões da velha escola e resgatar uma memória que muitos historiadores da arte não se interessam em lembrar. É necessário retirar os antolhos pois “unir o útil ao agradável” é parte inerente da história de uma instituição que é importante referência para a história da arte brasileira e, como tal, deve constantemente lembrar que a arte decorativa faz parte. Parte maior ou parte menor? Arte maior ou arte menor? Não importa o tamanho nem a categoria. Sem ela, por menor que possa ser, não é possível completar o todo e sem o todo continuaremos na ilusão de que a arte é inútil.

Referências bibliográficas:

ARQUIVOS DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro : ENBA, 1955-1965. Anual.

ARQUIVOS DA ESCOLA DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ, 1966-1968. Anual.

ARQUIVOS DA ESCOLA DE BELAS ARTES/UFRJ. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 1999.

²⁰ Idem, p.60.

180 ANOS DE ESCOLA DE BELAS ARTES. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ, 1997.

DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo : Edgard Blücher, 2000.

LAURENT, Stéphanie. *Chronologie du design*. Paris : Flammarion , 1999.

LE CORBUSIER. *A arte decorativa de hoje*. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

MAYER, Ralph. *Dictionary of art terms and techniques*. New York : Harper Collins, 1991.