

**A ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS (1949-1973) –  
TRAJETÓRIA INSTITUCIONAL E PAPEL NA HISTÓRIA DA ARTE**

*ESCOLA DE BELAS ARTES DE PELOTAS (1949-1973) – INSTITUTIONAL TRAJECTORY  
AND ROLE IN THE HISTORY OF ART*

**Clarice Rego Magalhães**  
Doutorado/UFPEL  
maga.clarice@gmail.com

**RESUMO**

Este trabalho tem como tema a trajetória histórica da Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA), instituição de ensino de arte de nível superior que teve grande importância para o desenvolvimento das artes visuais da cidade de Pelotas/RS, sendo a origem do atual Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (CEARTE/UFPEL). O trabalho está ancorado na proposta teórica da História Cultural e na Sociologia da Educação. A delimitação temporal é 1949 – 1973, correspondendo às datas de sua fundação e federalização. O trabalho foi desenvolvido por meio da coleta e análise de documentos (acervo da Instituição, acervo da família da fundadora, entrevistas, matérias de jornais da época e o diário da fundadora). Conclui-se que a EBA foi não só fundada como também sustentada pelos esforços da elite cultural pelotense, que apoiou e participou efetivamente do projeto, sempre sob a liderança de D. Marina de Moraes Pires. Esta participação se deu de tal modo, em uma relação tão estreita, que a EBA se configurou como um reflexo desta elite, sendo construída à sua imagem e semelhança, com os mesmos valores, mentalidade e a partir do mesmo imaginário. Assim, o academicismo característico da Instituição teria sido determinado pela sociedade em que surgiu e se desenvolveu, nostálgica e conservadora. E a Escola, enquanto instituição de nível superior de ensino de arte, legitima o academicismo, influenciando assim na História da Arte em Pelotas.

**Palavras-chave:** História da Arte; Escola de Belas Artes; História da Educação; Instituição de Ensino de Arte; academicismo.

**ABSTRACT**

This work has as its theme the historical trajectory of the Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA), an institution of higher education art that had great importance for the development of the visual arts of the city of Pelotas / RS, being the origin of the current Center of Arts of the Federal University of Pelotas (CEARTE / UFPEL). The work is anchored in the theoretical proposal of Cultural History and Sociology of Education. The temporal delimitation is 1949 - 1973, corresponding to the dates of its foundation and federalization. The work was developed through the collection and analysis of documents (collection of the Institution, collection of the founder's family, interviews, newspaper articles of the time and the diary of the founder). It is concluded that EBA was not only founded but also supported by the efforts of the Pelotan cultural elite, who supported and participated effectively in the project, always under the leadership of Marina de Moraes Pires. This participation took place in such a close relation that the EBA was configured as a reflection of this elite, being built in its image and likeness, with the same values, mentality and from the same imaginary. Thus, the characteristic academicism of the Institution would have been determined by the society in which it arose and developed, nostalgic and conservative. And the School, as a higher education institution of art, legitimizes academicism, thus influencing the History of Art in Pelotas.

**Keywords:** History of Art; School of Fine Arts; History of Education; Institution of Art Teaching; academicismo.

Este trabalho tem como tema a trajetória histórica da Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1973) e o papel que esta instituição de ensino desempenhou na história da arte pelotense, e foi realizado com base na pesquisa da tese de doutoramento de mesmo nome, que norteou-se por procurar entender o motivo de a EBA ter adotado o academicismo como seu estilo e método pedagógico, na segunda metade do século XX, época em que o modernismo já era adotado em muitas instituições. Paralelamente, a pesquisa de doutoramento pretendia descobrir como a EBA se sustentou financeiramente durante os seus 24 anos de existência, sendo particular e gratuita. A conclusão, ao final, foi de que o grupo social que fundou e sustentou a escola durante toda a sua existência transferiu para ela os seus valores, que eram conservadores, fazendo com que a escola tivesse uma orientação academicista e funcionasse como um dispositivo que atrasou a chegada do modernismo na arte pelotense.

A pesquisa constitui uma visão entre muitas possíveis, uma primeira abordagem historiográfica da EBA. Espero que suscite o interesse pela Escola e que fomente outras visões a respeito do tema, o que enriquecerá o conhecimento na área e as discussões a respeito da arte e das instituições de ensino de arte, tão necessárias para o aprimoramento das sociedades, ajudando a pensar de um modo mais qualificado, o presente e o futuro.

Por meio das fontes obtidas em trabalho de campo, foi construída a narrativa histórica trazida pela tese que embasa este artigo. As próprias fontes, durante seu processo de sistematização, foram indicando o melhor modo de serem organizadas, no sentido de proporcionar um entendimento da instituição educacional, necessário para responder às questões de pesquisa. E as inquietações e questionamentos a respeito do tema levaram à escolha das teorias que auxiliaram a interpretação destas fontes, na busca do sentido desta instituição.

Antes de mais nada, há que se considerar que, como toda a escola de arte, a EBA não era um elemento isolado e vinculado tão somente ao mundo das artes, mas era determinada, entre outras coisas, por questões sociais, políticas e econômicas. Como acontece com toda a instituição de ensino de arte, a sua relação com a sociedade não só foi importante como, foi verificado ao final da investigação histórica, determinante.

As instituições, assim como os indivíduos envolvidos no campo da arte, lutam permanentemente pelo controle da produção e, sobretudo, pelo direito de legitimamente classificarem e hierarquizarem os bens produzidos (BOURDIEU, 1989). Como campo de produção simbólica, o campo da arte é palco de disputas em relação à classificação e hierarquização dos bens produzidos e das pessoas e instituições que os produzem. A dimensão

simbólica ou cultural da EBA é um aspecto imprescindível para o seu entendimento, por ter papel de destaque na produção e reprodução da vida social. E o poder simbólico tem poder de construção de sentido do mundo e de entendimento do mundo.

Historicamente, as academias de arte se tornaram um modelo de ensino e produção de arte copiado em todo o mundo, e foi tal a consagração do estilo ensinado que, embora tenham entrado em decadência, permanecem em muitos lugares até os dias de hoje. Ao contrário do academicismo, conservador e ligado aos valores tradicionais, o modernismo se caracteriza pela subversão, e traz consigo a busca pelo novo. O discurso moderno se caracteriza por trazer críticas a conceitos e práticas estabelecidos, trazendo o desejo de mudanças e tendo uma orientação para o futuro.

No Brasil, o modernismo chega com a revolta contra os antigos padrões, e propõe renovação na área das artes, e não foi implantado sem protestos, pois o meio costumava ser intolerante em relação ao que não se pautasse pelas normas do academicismo. O modernismo, resultando de ideias de renovação, significando luta pela modernização da própria sociedade, vinha de ou proporcionava o surgimento de uma nova mentalidade, que nem sempre era desejada. E a cidade de Pelotas, onde surge a EBA, se configurava na época como um contexto bastante avesso a essa ideologia.

### **O Academicismo, o Modernismo e o ensino das artes**

Como este estudo se propõe a investigar as razões da adoção do academicismo pela Escola de Belas Artes de Pelotas quando da sua fundação, acontecida em uma época na qual o modernismo está sendo adotado em muitas escolas de arte do país, é importante trazermos as concepções destes dois termos. Além da adoção, procuraremos entender as razões da longa permanência do academicismo na orientação da EBA, pois, pelo que constatamos até o momento, só começaram a haver mudanças nesta orientação estilística e pedagógica no final da década de sessenta. A longa permanência do estilo acadêmico na Escola se torna ainda mais intrigante se considerarmos que o academicismo como método de ensino se caracteriza por uma pedagogia rígida e tradicional, e, no Brasil, há bastante tempo vinham sendo adotados pelos educadores os pressupostos da Escola Nova<sup>1</sup>, tanto na escola de um modo geral como em escolas de arte.

---

<sup>1</sup> Que tem base na experimentação e na livre expressão.

## O academicismo

O academicismo, também conhecido por academismo<sup>2</sup>, arte acadêmica, ou realismo acadêmico, é um estilo artístico que nasce na Europa e se desenvolve entre os séculos XVI e XIX. Este estilo se pauta por seguir as regras e os cânones formais, estéticos e também as técnicas utilizadas nas academias de arte, por isto este termo também designa, além do estilo, um método de ensino de arte. As academias de arte eram instituições destinadas à formação de artistas, onde era ministrada instrução na área das artes plásticas<sup>3</sup>41. Era a instituição formal de ensino de arte da época. As academias surgiram em substituição às associações informais e aos círculos artísticos, que eram os lugares onde se discutia e se produzia arte na época da Renascença italiana. Segundo Barata (1982), Chastel (1991), Chilvers (2001) e Haskell (1997), a primeira academia de arte teria sido a Academia de Desenho de Florença, criada em 1562 pelo italiano Giorgio Vasari, criador da história da arte. Depois é criada a Academia de San Luca, em Roma no ano de 1577, e a chamada Academia dos Progressistas (1580), em Bolonha, obra dos pintores da família Carracci, além da Academia de Milão, fundada em 1620. Note-se que as primeiras academias são todas italianas.

Na área das artes, o surgimento das academias coincide com o maneirismo<sup>4</sup>, estilo que se caracteriza pela cristalização e sistematização de determinados procedimentos artísticos, ou maneiras, que foram adotados após a época dos grandes mestres do renascimento. Marca também uma mudança radical no status do artista, que passa a não ser mais considerado um mero artesão, como no período das guildas e corporações, mas sim um teórico e intelectual. As academias conferem caráter oficial ao ensino, proporcionando formação científica

---

<sup>2</sup> Academismo: 1. artes plásticas: tendência artística a apreciar e imitar as obras de arte da antigüidade clássica. 2. artes plásticas. Obediência aos preceitos acadêmicos; academicismo Derivação: por extensão de sentido. Cópia de obras de arte da escola clássica. Derivação: por extensão de sentido falta de originalidade. Disponível em: <<https://goo.gl/WhSxQq>> Acesso em: 03 jul.2011.

<sup>3</sup> Etimologia de academia top. grego Akadêmeia ou Académia, as 'jardim de Academo (herói ateniense), às margens do rio Cefiso, perto de Atenas, no qual Platão ensinava filosofia', pelo latim Académia,ae; em grego o vocábulo tinha apenas o significado de 'escola platônica'; as outras acepções parecem ter sido desenvolvidas a partir do italiano accademia (1304-1308), o qual no século XVII também era usado para designar 'estabelecimento de ensino superior' Acepções de academia: substantivo feminino: escola filosófica de Platão Derivação: por analogia escola de qualquer filósofo Derivação: por extensão de sentido. escola de ensino superior; faculdade, universidade. Disponível em: <<https://goo.gl/434CHp>> Acesso em: 03 jul.2011.

<sup>4</sup> Maneirismo designa a produção artística que tem lugar entre 1520 e 1600, isto é, entre o fim do Alto Renascimento e o início do barroco, e é marcada por imprecisões e por conotações negativas. Giorgio Vasari fala em maneira como sinônimo de graça, leveza e sofisticação. Posteriormente, a noção aparece ligada à elegância artificial e à virtuosidade excessiva. O maneirismo é associado à decadência em relação à perfeição clássica representada pelas obras de Michelangelo Buonarroti e Rafael, sendo considerado uma imitação superficial e distorcida dos grandes mestres do período anterior, como abandono do equilíbrio, da proporção e racionalidade cultivados pelo classicismo. Segundo Argan (1992), é "Vácuo entre dois cumes", "momento de cansaço e inércia que seguiu fatalmente, quase por reação ao esplêndido apogeu das artes na primeira metade do século XVI", ou "fase de crise". A história do maneirismo é inseparável das avaliações negativas que rondam a noção.

(geometria, anatomia e perspectiva) e humanística (história e filosofia), rompendo tanto com a visão de arte como artesanato quanto com a ideia de genialidade baseada apenas no talento e inspiração individuais. Elas defendem que a arte pode ser ensinada por meio de regras comunicáveis, porém isto vai acarretar o controle da atividade artística e a fixação rígida de padrões de gosto. Uma contribuição muito importante que trouxeram as academias, para o sistema das artes, é a implementação de exposições periódicas, realização de concursos e concessão de premiações, assim como a importância que passa a ser conferida a conservação de patrimônio e à formação de pinacotecas e coleções, que deram origem aos primeiros museus.

A França entra na fase das academias em 1648, quando Luís XIV funda em Paris a Real Academia de Pintura e Escultura. Dirigida pelo estadista Jean Baptiste Colbert e pelo pintor e teórico da arte Charles Lebrun, a academia francesa confere à instituição um caráter renovado em relação às academias italianas, que dará a ela influência global. É importante neste momento atentar para uma característica desta instrução artística/instituição: o modo em que se dá sua inserção na sociedade, havendo um estreitamento das relações entre a arte e o poder político, pois a academia é financiada pelo rei (a arte da idade média era relacionada ao poder da igreja). Lebrun, diretor em 1663, impõe uma ortodoxia estética baseada no classicismo e na obra do pintor francês Nicolas Poussin<sup>5</sup>. O estilo de Poussin se caracterizava pela paixão pela Antiguidade (revelada nos temas mitológicos e nos motivos históricos), associada à clareza expressiva e à obediência às regras, e este passa a ser o modelo da doutrina acadêmica. Com Colbert e Lebrun, os termos belas-artes (*beaux-arts*) e arte acadêmica (*art académique*) entram na ordem do dia, e passa a aumentar exponencialmente a importância da França no mundo artístico europeu, embora os artistas italianos ainda se mantenham em um alto nível e sejam muito respeitados e requisitados, inclusive na França.

Na segunda metade do século XVIII, as academias, neste modelo francês, se espalham pela Europa e pela América. O século XVIII é o período áureo das academias - filosóficas, científicas e literárias – sendo o momento em que acontece a afirmação e difusão de uma cultura laica, enciclopédica, universal e de revolução política. Segue havendo o apoio, cada vez maior, do Estado às instituições de ensino artístico, pois este percebe o papel social que a

---

<sup>5</sup> As obras de Poussin se caracterizam por grande rigor formal, procurando enredos na Bíblia e na mitologia. Sua pintura é clássica, cartesiana, apresentando também certo vigor barroco. Com Rafael como modelo, desenvolve um estilo no qual predominam o equilíbrio, a simetria, a razão. Usa mitos da Antiguidade para exprimir verdades morais, exaltando heróis que rejeitam o vício em favor da virtude. Os temas que Poussin aborda, assim como seu estilo preciso e cuidadoso, fazem dele o representante máximo da concepção racionalista e normativa que nasceu com o advento do Absolutismo. O classicismo de Poussin criaria uma escola própria, o poussinismo.

arte desempenha e o valor do poder simbólico derivado do campo da arte. Em fins do século, a academia é criticada e questionada, mas no período napoleônico acontece a revalorização dessas instituições artísticas. Em 1816 é criada a Academia de Belas Artes, e os artistas passam a se engajar politicamente. Jacques-Louis David, por exemplo, torna-se o pintor de Napoleão, realizando obras que glorificam os feitos do imperador. E é neste momento histórico das academias, precisamente em 1816, que o Brasil recebe a Missão Artística Francesa e, com ela, tem início o ensino formal da arte no país. Note-se que a arte trazida ao Brasil pela Missão é a mesma que está sendo produzida na Europa, caracterizando um momento bastante raro de sintonia entre a arte realizada neste país tão periférico e a que está sendo produzida na Europa.

### **O modernismo**

Ao contrário do academicismo, o modernismo se caracteriza pela subversão, e se traduz em movimentos que trazem em comum a busca incessante pelo novo. O discurso moderno se caracteriza por trazer a crítica aos conceitos e práticas estabelecidos, o desejo do novo, de mudanças, tendo uma orientação para o futuro.

O processo de modernização é um fenômeno amplo, que não se restringe ao campo das artes, definido por autores como Bobbio (1998) e Berman (1986) como sendo um conjunto de processos e mudanças operadas nas esferas política, econômica e social que tem caracterizado os dois últimos séculos, um fenômeno complexo, de amplo fôlego e multidimensional que acontece em períodos de tempo diferentes e abrange todos os setores do sistema social. Para analisar a modernidade e sua implementação (ou não) em qualquer lugar do Brasil, temos que levar em conta o processo de modernização brasileiro, que é diferente do estrangeiro e acontece de modos distintos tanto dentro da área da arte quanto na área da educação.

Temos em nosso país vários exemplos de iniciativas no campo do ensino das artes que, cedo, adotaram a ideologia do modernismo. A Escolinha de Arte do Brasil, dirigida inicialmente a crianças e fundada em 1948, no Rio de Janeiro, por iniciativa do artista pernambucano Augusto Rodrigues, da artista gaúcha Lúcia Alencastro Valentim e da escultora norte-americana Margareth Spencer, traz ao ensino brasileiro concepções modernas na área da educação artística, dentro de um espírito não diretivo e aberto, oposto à concepção acadêmica. O método coloca o foco na criação livre, guiada pela própria criança, em qualquer das expressões artísticas (dança, pintura, teatro, desenho, poesia etc.). A inspiração para esta

experiência veio do filósofo e teórico da arte inglês Herbert Read, e sua obra *Education Through Art*, lançada em 1943. A ideia fundamental é a da aprendizagem livre e do incentivo à expressão criativa. Posteriormente, a Escolinha de Arte do Brasil, de acordo com sua proposta de difundir o ensino moderno da arte, realiza treinamento de professores da rede pública de ensino com o fim de incentivá-los e capacitá-los a empregar esta nova maneira de ensinar arte em suas escolas. Esta visão de ensino da arte está perfeitamente sintonizada com os pressupostos da Escola nova, pois se pauta na livre expressão.

O artista italiano Guido Viaro desempenha, também, um papel importante em relação a introdução do modernismo no Brasil, trazendo modernidade para as artes plásticas de Curitiba, no Paraná. Traz o modernismo inclusive para a Escola de Belas Artes da cidade, fundada em 1948. Viaro chega ao Brasil em 1927, e logo se engaja em um movimento que visava instituir um projeto artístico e educativo identificado com o moderno. Isto foi possível porque ele manteve contato com intelectuais da área em nível nacional e internacional com ideias modernas. Seu projeto educacional se pautava pela valorização da individualidade, pela liberdade de expressão, experimentação e universalismo. Dificilmente Viaro conseguiria implementar suas ideias em ambiente hostil. Ele o conseguiu porque na década de 1940, em Curitiba, o pensamento moderno era defendido pelos intelectuais, havendo, segundo Osinsky (2006, p.33) uma verdadeira “efervescência de manifestações vinculadas à ideia de moderno”. Estas ideias vinham à luz principalmente na literatura, mas este movimento literário proporcionou, ou facilitou, o seu aparecimento também nas artes plásticas. A revista *Joaquim*, da qual Guido Viaro era colaborador, participava desta construção da ideia do novo. Portanto, em Curitiba, o contexto favorecia o florescimento das ideias modernas, estando o meio social e principalmente o intelectual, que influi no restante da sociedade, não só aberto a como procurando mudanças e transformações. A obra artística de Guido Viaro incentivou os artistas de Curitiba a sintonizarem suas produções com as tendências modernas, porque o contato com obras de arte proporciona aprendizagem, é um elemento de aprendizagem. Como educador em arte, Viaro atuou em diversas escolas e cursos, e deu sua colaboração ao ensinar e trazer o seu posicionamento moderno à Escola de Música e Belas Artes do Paraná, fundada em 1948. Destacamos aqui as diferenças –até a oposição - em relação à elite cultural pelotense da mesma época.

Os conceitos de modernização, modernidade e modernismo têm significados que variam de autor para autor. Fabris (2010) discute as ideias de modernidade e modernismo, tentando entender as especificidades que o conceito de arte moderna adquiriu no Brasil.

Enfatiza que a ideia de modernidade “é uma construção teórica, produzida em um determinado espaço e tempo, que não tem validade indeterminada nem uma definição unívoca”. Berman (1986), por exemplo, define modernidade de um modo muito geral, como sendo um conjunto de experiências de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida, compartilhadas por homens e mulheres em todo o mundo. Para que possamos entender as situações em que a modernidade não é bem-vinda, é importante ter em conta que o desejo de transformação de si próprio e do mundo em redor são preocupações especificamente modernas, assim como a convivência com o paradoxo e a contradição. Touraine (1994) destaca que a concepção de modernidade tem especial importância no século XX, e relaciona com o progresso dizendo que neste século o progresso se encontra nas formas de produção e trabalho, e não apenas nas ideias, e é nele que surge o sujeito como liberdade e como criação.

A característica – formal - mais conhecida da arte moderna, que é utilizada na produção dos artistas, foi enunciada pelo crítico norte-americano Clemente Greenberg. Trata-se da autorreferencialidade, que consiste em uma autolimitação imposta, o fechamento de cada tipo de produção (pintura, escultura, etc) dentro dos seus próprios limites, em uma concentração na natureza intrínseca do meio. Visto deste ângulo, o modernismo seria, basicamente, segundo Fabris (2010),

A intensificação, quase que a exacerbação desta tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant. [...] A essência do modernismo está, em minha opinião, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina – não para subvertê-la, mas para circunscrevê-la mais firmemente em sua área de competência.

Isto, em pintura, por exemplo, se consubstancia na busca da pureza do meio, no trabalho com a superfície plana e suas especificidades (pois a profundidade pertenceria à escultura), na conseqüente preocupação com o formato do suporte e dedicação ao conhecimento e uso das características peculiares de cada pigmento. Isto resulta em que, segundo Fabris (2010, p.10), “a pintura moderna elude toda implicação literária, evita o conteúdo, ou melhor, dissolve-o na forma para que a obra não possa ser reduzida a outra coisa que não seja ela própria”. Diferentemente da definição de arte moderna de Joseph Kosuth que, contrapondo forma e função, propõe basear-se na função, na concepção de arte e não na morfologia:

Com o ready-made, a arte deslocava seu próprio objetivo da forma da linguagem para o que se dizia. O que significa que ele transformou a natureza da arte de uma questão de

morfologia para uma questão de função. Essa mudança – da “aparência” à “concepção” – foi o começo da arte “moderna” e o começo da arte conceitual. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (em natureza) porque a arte só existe conceitualmente. (KOSUTH, 1972, p.162)

Ou seja, Greenberg e Kosuth definem de formas diferentes a modernidade, um considerando questões formais e o outro a função, e, assim, dependendo da definição que se adote, vai se considerar o começo da modernidade em diferentes momentos históricos. Porém ambas as teorias partem do campo da arte. Já o teórico Joan Borrell privilegia em sua definição de arte moderna as relações da arte com a sociedade, quando afirma que Gustave Courbet seria seu inventor. Isto pelo fato de sua obra dirigir-se diretamente ao público, desconsiderando o papel legitimador da academia e o seu poder de determinar o que é válido em arte. Deste processo, iniciado por Courbet e levado adiante pelos independentes, derivariam a questão do novo e a ideologia da arte como ruptura.

A adoção do modernismo em uma determinada situação constitui, muitas vezes, uma “estratégia de auto-representação como alternativa possível dentro de um universo dominado pela tradição” Osinsky (2006, p. 57). Se é assim, no momento em que surgiu a EBA, o contexto municipal de fato não indicaria proporcionar condições de implementação do modernismo. Na sua tese denominada Guido Viaro: modernidade na arte e na educação, Osinsky conclui que Viaro via “na educação um dos meios de concretização da modernidade almejada”. Na sociedade pelotense de meados do século XX – contexto da fundação da EBA -, ao contrário, a mentalidade era a de preservar as tradições, talvez por isto o academicismo tenha sido adotado. O grupo fundador não estava pretendendo, ao idealizar uma escola de artes, trazer mudanças, mas sim valorizar o legado de seu passado. Não havia um desejo de modernidade, pois este pressupõe vontade de mudança, ruptura com o passado. Não era o que esta sociedade nostálgica almejava. Pelo que temos até o momento, não houve nem discussão quanto ao posicionamento a ser adotado na época da inauguração da EBA, tendo sido a manutenção da tradição consensual.

É interessante observar que, no século XIX, época das primeiras manifestações artísticas em Pelotas<sup>6</sup>, a produção na área era semelhante à que acontecia na Europa. A cidade estava, na época, sintonizada com a arte que estava sendo realizada nos grandes centros produtores e difusores da cultura. Ou seja, a arte produzida na França, na Itália, não era

---

<sup>6</sup> Estamos, aqui, considerando manifestações artísticas aquelas dentro de um determinado conceito, que é aquele que faz parte e vem na linha da tradição e evolução da arte europeia. As manifestações artísticas dos índios e dos negros, assim como as folclóricas e populares, muitas delas anteriores às que estamos trazendo, embora sejam igualmente arte, não estão sendo consideradas neste estudo.

diferente da que veio para cá. Já em meados do século XX, época da fundação da EBA, não aconteceu o mesmo, pois na Europa e Estados Unidos o modernismo existia e se afirmava há bastante tempo, e nos primórdios da EBA os pelotenses, ao que parece, nem acusavam saber da existência desta maneira de se produzir arte. Talvez isto tenha se dado devido ao empobrecimento da cidade e a falta de maior contato da sua elite com os centros produtores de cultura nesta ocasião, diferentemente do que acontecera no século XIX, quando a cidade tinha uma forte ligação com os grandes centros hegemônicos produtores de cultura, ou aconteceu simplesmente porque as características do modernismo não condiziam com o contexto, porque não se adaptavam à mentalidade e ao gosto dos pelotenses da época. Talvez a EBA tenha começado e ficado por longo tempo produzindo uma arte considerada superada por nascer em um ambiente que, além de culturalmente avesso à arte moderna, por ser conservador, estava na ocasião afastado dos grandes centros produtores de arte. Essas são questões a serem elucidadas no processo de realização do presente estudo.

De qualquer modo, sabemos que a implementação da arte moderna não costuma ser, em nenhum lugar, um processo tranquilo e que aconteça sem resistências. E em uma cidade tradicional e conservadora como Pelotas, se torna mais difícil ainda. Em todo o Brasil, a introdução, ou melhor, o começo da arte moderna na absoluta maioria dos casos não aconteceu sem confrontos e litígios.

Na verdade este começo foi também uma introdução, pois o nosso modernismo não brotou aqui somente por questões internas ao nosso sistema de artes, mas sim foi trazido para cá, por contatos com o modernismo estrangeiro. As correntes modernistas europeia e norte-americana chegaram aqui, com alguma defasagem, e, mesclando-se com as demandas locais, originaram o modernismo brasileiro.

As primeiras manifestações de renovação das artes visuais no Brasil aconteceram por ocasião das exposições de Lasar Sagall, em SP e em Campinas, em 1913, e da exposição de Anita Malfatti em 1917 - mostra esta que causa grande polêmica. Em depoimento de 1944, Mário de Andrade diz que os quadros de Anita Malfatti constituíram a “primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras” (ARTE NO BRASIL vol II, p. 665). Foi importante para a renovação das artes visuais brasileiras, também, a descoberta do escultor Victor Brecheret por artistas e intelectuais, nesta mesma época.

Mas o verdadeiro marco do modernismo na História da Arte Brasileira foi a Semana de Arte Moderna 1922, que difundiu ideias de renovação (essas ideias até já existiam, mas de

modo esparso, e nunca haviam se consolidado em um movimento organizado). A Semana se constituiu em um marco porque foi um evento organizado com o explícito objetivo de renovar o ambiente artístico e cultural do Brasil, desvinculando-o esteticamente da Europa. O importante, naquele momento, era superar o Academismo.

Além de exposições de obras de artistas e arquitetos modernistas no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, houve conferências, concertos, etc. Talvez mais importantes do que a exposição de arte tenham sido as ideias divulgadas pela Semana, vindas de conferencistas como Graça Aranha, Menotti Del Picchia e Mario de Andrade. O fato é que causou escândalo, pessoas ficaram chocadas, e deste modo a Semana mostrou que o Modernismo não é implantado sem protestos. Uma prova disto é que, se procurarmos nos jornais da época, encontraremos mais inimigos do que adeptos da Semana, como mostram as seguintes palavras publicadas na ocasião:

O estrondoso barulho que os corifeus deste movimento fazem com estas três palavras (Independência, Originalidade, Personalidade), afirmando-se em altos berros os únicos originais, os únicos independentes, os únicos pessoais, em meio a uma récuca de imitadores, não passa de um mísero estratagema, com que tentam encobrir o mais perigoso dos numerosos pontos vulneráveis da sua couraça de cabotinismo impenitente” (JORNAL A GAZETA, 22 de fevereiro de 1922)

As obras mostradas suscitaram divertimento e indignação, sendo que muitas delas escandalizavam os visitantes. Se a intenção dos organizadores era sacudir o que eles consideravam marasmo artístico e cultural de São Paulo, apesar do crescimento uma cidade ainda provinciana eles a concretizaram.

Assim, a Semana abre caminho para que haja, ao longo do tempo, o surgimento de uma nova mentalidade na sociedade brasileira, e contribui para formar a primeira geração moderna no Brasil, composta por Cândido Portinari, Guignard, Ismael Neri, Cícero Dias e Bruno Giorgi, artistas que não mais seguiam os ditames acadêmicos.

Porém a mudança de mentalidade dos brasileiros não acontece de uma hora para outra, pois, sendo um país muito grande, dependeria de outras iniciativas que dessem continuação ao trabalho iniciado na Semana de 22. Assim, a implantação do modernismo acontece de forma diferente em cada um dos estados da federação, dependendo das diferentes iniciativas que proporcionaram a sua chegada (aqui não trataremos da arquitetura moderna brasileira, que vai começar a surgir somente na década de 40 e tem outros percursos de implementação).

Sem dúvida, os núcleos de origem e desenvolvimento da arte moderna no Brasil foram São Paulo e Rio de Janeiro. No decorrer da década de 40, também em outros Estados, novas tendências artísticas vão surgir, impondo-se pouco a pouco ao gosto até então dominante.

O Rio de Janeiro, na década de 1930, embora fosse o centro cultural mais importante do país, permanecia à margem da renovação da Semana de Arte Moderna de 22. Nesta época, grupos de jovens uniram-se pela derrubada das normas acadêmicas e pela democratização do ensino, embora fossem partidários da moderação do Modernismo radical. O Rio, sendo sede de uma instituição tradicional, a Escola Nacional de Belas Artes, recebia dela uma orientação estética que remontava ao ideário da Missão Artística Francesa, a despeito de alguns artistas como Ismael Nery, Cícero Dias e Guignard, que procuravam outros rumos.

Mesmo assim, em 1931 se realiza na cidade o Salão Revolucionário, aberto à participação dos modernistas. Neste ano também se forma o Núcleo Bernardelli – ala moderada do Modernismo brasileiro, tendo como componentes Ado Malagoli, Edson Mota, João Rescala, Bustamante Sá, José Pancetti, Milton Dacosta, Borges da Coata, Joaquim Tenreiro, Jaime Pereira Ramos, Martinho de Haro e Bráulio Poiava. O Núcleo Bernardelli não possuía professores, mas sim mentores – artistas mais experientes que orientavam os mais jovens - e contribui para a história da pintura moderna brasileira com dois nomes importantes, José Pancetti e Milton Dacosta. Manuel de Assunção Santiago, por ser o mais velho do grupo e ter maiores conhecimentos em arte, orientava os colegas. É ele quem produz, sob impacto de doutrinas teosóficas, as – ao que se sabe - primeiras pinturas abstratas surgidas no Brasil, no ano de 1916.

Em São Paulo, os artistas que queriam renovação nas artes também se reuniram em grupos, “dentro dos quais poderiam mais facilmente resistir a um meio ainda intolerante em relação a tudo que não se pautasse pelas normas do Academismo já moribundo, mas ainda influente” (ARTE NO BRASIL vol II, p. 777). Em 1932 artistas e intelectuais fundam a SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna de São Paulo)<sup>7</sup>. A primeira Exposição de Arte Moderna da SPAM mostra, além de obras dos associados, originais de Picasso, Léger, Brancusi, Dufy, Juan Gris, De Chirico entre outros, trabalhos estes expostos pela primeira vez no Brasil, e obtém bastante sucesso. A segunda Exposição de Arte Moderna da SPAM ocorreu em fins de

---

<sup>7</sup> Paulo Rossi Osir, Lasar, Segall, John Graz, Vittorio Gobbis, Wash Rodrigues, Arnaldo Barbosa, Antônio Gomide, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Regina Graz Gomide, eram alguns dos artistas componentes do grupo, juntando-se-lhes, em reuniões posteriores Brecheret, Hugo Adami e Moussia Pinto Alves, entre outros.

1933, e, diferentemente da primeira, conta com artistas cariocas ou radicados no RJ como Portinari, Di Cavalcanti, Cardosinho e Guignard.

No mesmo ano de fundação da SPAM, surge o CAM (Clube dos Artistas Modernos), “grande e vibrante movimento de arte e de inteligência” (ARTE NO BRASIL vol II, pag. 781), iniciativa de Flavio de Carvalho (pioneiro da arquitetura moderna brasileira), Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antonio Gomide. O CAM organizou exposições pioneiras que escapavam ao tradicional, como de desenhos de crianças e de doentes mentais além de promover concertos, debates e conferências. Estas novas ideias por vezes não eram toleradas pela sociedade, tendo sido fechada pela polícia uma exposição de Flavio de Carvalho de 1934, em razão de alguns quadros terem sido considerados “imorais”, permanecendo guardas à porta do local.

Na mesma época da SPAM e do CAM, surge também em São Paulo o GRUPO SANTA HELENA, cujos membros ignoravam as manifestações vanguardísticas daqueles, e por esta razão eram considerados acadêmicos pelos modernistas, mas “futuristas” (designação errônea, mas bastante comum na época, para modernistas), pelos acadêmicos. Era um grupo que reunia-se periodicamente no Palacete Santa Helena para desenhar e/ou trocar ideias sobre arte, e era constituído por pintores de parede, artistas amadores, artesãos, quase todos autodidatas. Também quase todos proletários e filhos de imigrantes ou imigrantes que exerciam profissões braçais. Volpi, Rebolo e Zanini eram pintores de parede; Rizotti, torneiro; Bonadei, bordador; Penacchi, açougueiro; Graciano, ex ferroviário e ex ferreiro; Manuel Martins, aprendiz de ourives (pag. 785).

Tiveram o mérito de contribuir para o amadurecimento de um tipo de manifestação artística que estava preocupada com os aspectos técnicos da pintura, que estavam sendo esquecidos pelos artistas que se consideravam mais avançados. Como escreveu Sergio Milliet, sua atuação representou “uma reação da pintura de matizes e atmosfera contra as correntes mais avançadas mas menos artesanais” (ARTE NO BRASIL vol II, pag. 785). Volpi, por exemplo, “teve presença consagradora na arte moderna brasileira, da qual é uma expressão definitiva” (ARTE NO BRASIL vol II, pag. 793).

O depoimento de Rebolo Gonzales, integrante do grupo, discorrendo sobre suas origens, nos mostra um aspecto interessante do funcionamento do campo das artes e das relações de poder que atuam nele, quando esclarece que

“O Santa Helena não começou como um movimento: foi transformado em movimento pelos intelectuais. Éramos meia dúzia de amigos, cujo traço comum era não gostar dos

acadêmicos e querer a pintura verdadeira, que não fosse anedótica ou narrativa. A pintura pela pintura” (ARTE NO BRASIL vol II, p. 784).

Em 1937, com a finalidade de “coligir, em cada ano, [...] a produção de nossos pintores e escultores que são capazes de rasgar novos horizontes à expressão plástica”, como diziam os organizadores no prefácio desta primeira exposição, inaugura-se em São Paulo o Primeiro Salão de Maio (ARTE NO BRASIL vol II, pag. 795). Os organizadores pretendiam, além de expor arte moderna, realizar conferências e debates a respeito do tema modernismo. Flavio de Carvalho, por exemplo, falou sobre “O Aspecto Mórbido e Psicológico da Arte Moderna”. O Segundo Salão de Maio ocorre em 1938 e tem também, além de exposições, conferências e debates. Como novidade, expuseram um grupo de surrealistas e abstratos ingleses. O terceiro e último Salão acontece em 1939, e nele Alexander Calder mostra ao público brasileiro pela primeira vez os seus móveis. Como nos outros salões, além da exposição de obras de arte há palestras, debates e também um espetáculo de bailado japonês.

Contribuindo para a renovação das artes visuais brasileiras, em 1947 há importante acontecimento que consistiu na exposição do “Grupo dos 19”, em evento que compreendia, ainda, uma série de palestras sobre a arte moderna. Os dezenove eram Aldemir Martins, Antônio Augusto Marx, Cláudio Abramo, Lothar Charoux, Enrico Camerini, Eva Lieblich, Flávio Schiró, Huguette Israel, Jorge Mori, Lena, Luís Andreatini, Marcelo Grassmann, Maria Leontina, Mário Gruber, Otávio Araújo, Odetto Guersoni, Raul Pereira da Costa, Luís Sacilotto e Wanda Godói Moreira, e estavam carregados do Expressionismo típico do pós-guerra brasileiro. A imprensa se ocupou de tal modo da exposição que ela transformou-se em um acontecimento cultural de importância, quase configurando um movimento.

Um aspecto importante do modernismo brasileiro é que seu nacionalismo contribuiu para a aceitação dos artistas chamados pela crítica de primitivos, ingênuos ou ínsitos. Em geral autodidatas, os artistas primitivos por vezes alcançam notável amadurecimento técnico, com soluções de profunda intensidade poética, que, na maior parte dos casos, “consistem na personalização da tradição coletiva popular, sem o alicerce da técnica erudita” (ARTE NO BRASIL vol II, pag. 821).

Comprovando que em cada lugar a mudança ocorre de modo diferente e com diferentes fatores envolvidos, em alguns estados a iniciativa governamental é que foi o fator fundamental para a chegada do modernismo. Em Minas Gerais, foi Juscelino Kubitschek que abriu as portas para a modernidade, pois quando era Prefeito de Belo Horizonte convidou o arquiteto Oscar Niemeyer para urbanizar o bairro da Pampulha, com a colaboração de

Portinari, Burle Marx e Alfredo Ceschiatti. Juscelino Kubitschek também contribui para a mudança quando contrata Guignard para dirigir a EBA recém criada em Belo Horizonte, e desta escola saem, a partir da década de 40, artistas que se tornariam famosos dentro e fora do país, como Ligia Clark, Amilcar de Castro e Mary Vieira. Ainda por iniciativa de Kubitschek, inaugura em 1944 uma exposição que vai atestar o nascimento da arte moderna mineira, que escandaliza e provoca celeumas, tendo sido algumas telas dilaceradas a gilete.

Na Bahia, a primeira exposição de pintura moderna acontece em 1932 e é promovida pelo primeiro artista moderno da Bahia, José Guimarães. Foi também incompreendida, tendo o artista e idealizador pago pela sua iniciativa com a miséria e o isolamento. O fracasso foi tal que somente após mais de dez anos Salvador iria presenciar outra exposição de arte não acadêmica.

O que traz um novo tipo de sensibilidade artística para o estado do Rio Grande do Sul é a criação, em 1938, por um grupo de artistas, da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (entre eles Carlos Scliar e Edgar Koetz) em Porto Alegre. Pouco depois, no Instituto de Belas Artes, um grupo formado por Vasco Prado, Paulo Flores e Alice Soares, entre outros, começa a introduzir uma nova visão da arte. E na década de 50, o Clube de Gravura de POA, iniciativa de Glênio Bianchetti, Danubio Gonçalves, Vasco Prado, Glauco Rodrigues e Carlos Scliar, consolida as tentativas de renovação artística no Estado. Cabe mencionar ainda, entre os principais artistas modernos do RS, os escultores Sonia Ebling e Francisco Stockinger, e frisar que todos esses artistas que tiveram a iniciativa de trazer renovação no campo das artes realizaram estudos fora do Rio Grande do Sul, sendo que a maioria deles também no exterior.

Somente vai acontecer um arejamento generalizado no Brasil após a exposição dos modernos de São Paulo, em 1944,. Em 1949 realizou-se o primeiro salão Baiano de Belas Artes, em que os modernos expuseram lado a lado com valores já consagrados.

No Brasil, estas novas ideias e propostas artísticas nascem da revolta contra os antigos padrões, e propõem uma renovação na área das artes. Isto aparece nas palavras dos organizadores do Primeiro Salão de Maio (SP, 1937), que, ao exporem arte moderna diziam ter como finalidade “rasgar novos horizontes à expressão plástica”. Neste embate do novo contra o antigo - e consagrado - as obras costumam provocar escândalo, e as exposições deixar as pessoas chocadas. Como vimos no exposto acima, em 1934 a polícia fecha uma exposição de Flavio de Carvalho, por alguns quadros serem considerados “imorais”. A exposição organizada por JK que traz a arte moderna a Minas Gerais é um escândalo tal que

algumas telas foram dilaceradas a gilete. A primeira expo de arte moderna na Bahia foi incompreendida, e seu promotor, o primeiro artista moderno do estado, pagou pela sua originalidade com a miséria e o isolamento. A própria semana de arte moderna teve mais inimigos do que adeptos. As obras expostas suscitaram divertimento e indignação, quando não escandalizavam os visitantes.

Pode-se concluir, pelo que foi exposto até aqui, que o Modernismo não foi implantado sem protestos no Brasil e que, de fato, o meio costumava ser intolerante em relação ao que não se pautasse pelas normas do Academismo, que, embora fosse considerado ultrapassado por parte da sociedade, ainda era influente. O modernismo resultava de ideias de renovação, e significava luta pela modernização, e vinha de ou proporcionava o surgimento de uma nova mentalidade. Dependendo do contexto, estas dificuldades serão maiores ou menores.

#### **A EBA – fundação e manutenção**

O contexto onde a EBA foi criada e se manteve era, de fato, segundo as fontes de pesquisa, bastante conservador. A cidade de Pelotas, onde nasceu a EBA, tem uma história peculiar, pois, diferentemente das outras cidades do Rio Grande do Sul, de características rurais, teve cedo uma sociedade urbana, com riqueza e tempo livre tais que proporcionaram um especial desenvolvimento no campo da sociabilidade e da cultura (Magalhães, 1983). Nos primórdios da cidade formou-se uma sociedade europeizada, em que as artes, assim como as ciências e as letras, eram cultivadas e valorizadas.

Pelotas é conhecida até hoje como a “Atenas do Rio Grande”, e também a “Princesa do Sul”, por conta de um período – segunda metade do século XIX, correspondente ao ciclo do charque - em que ela possuiu, realmente, riqueza ímpar em bens materiais e em bens culturais. Este período de opulência forjou um tipo de sociedade que estabeleceu valores que permaneceram vivos mesmo após sua decadência econômica, e perduram até os dias de hoje, como o valor dado à cultura e às artes. Como foi no século XIX, nesta Pelotas rica e poderosa, com sua orgulhosa oligarquia rural e a riqueza advinda da indústria saladeiril, que as artes começaram a fazer parte das práticas sociais, a cidade se identificou com o estilo praticado na época, que era o acadêmico.

Ao longo do tempo, o poder econômico e político da cidade vai sendo perdido, mas um grupo de pessoas, que configura a elite cultural da cidade, mantém estes valores estabelecidos no passado. Esta elite cultural pelotense se caracterizava por ser conservadora, pela forte ligação ao passado e à tradição, era nostálgica dos tempos de glória, e possuía por

isto mesmo um orgulho e uma autossuficiência intelectual que não a tornava receptiva a ideias e valores vindos de fora. Em Pelotas havia, na época da EBA, persistência cultural da “idade de ouro” da época das charqueadas.

Na época da fundação e desenvolvimento da EBA, os pelotenses que a apoiaram agiram, segundo a noção de habitus de Bourdieu, orientados por uma estrutura incorporada, que refletia as características da realidade social na qual eles tinham sido anteriormente socializados. Ainda segundo este mesmo conceito, sua subjetividade, sua forma de perceber e apreciar o mundo, suas preferências, seus gostos, suas aspirações, estariam previamente estruturadas em relação ao momento em que agiram.

Mas, embora possuir uma Escola de Arte fosse há muito tempo uma demanda da sociedade pelotense de modo geral, D. Marina de Moraes Pires foi quem fez acontecer a Escola. A ação individual, no caso da EBA, foi o que fez a diferença. Há que se ressaltar que esta ação individual (atuação de indivíduos-chave) só foi possível por D. Marina ocupar um determinado lugar social e cultural (figuração social dos indivíduos), que permitiu que ela fizesse acontecer a EBA. O lugar cultural e social que ela ocupava, suas relações e redes de interdependência permitiram a fundação e a manutenção da Escola, assim como iriam determinar as suas características. Já o pintor italiano e primeiro professor da Escola, Aldo Locatelli, com seu trabalho de estilo acadêmico, foi uma influência marcante e contribuiu na determinação do seu estilo.

D. Marina ajudada por um pequeno grupo fundou a Escola, mas membros da elite cultural pelotense deram seu imprescindível apoio para a manutenção da EBA, participando dela como membros da diretoria, como professores, como alunos, ou ajudando na obtenção de favores governamentais ou verbas. Esta elite cultural deu seu apoio, também, externando sua admiração pelo estabelecimento de ensino em discursos, em matérias de jornal ou mesmo emprestando o seu prestígio ao participar de suas atividades como exposições e formaturas. Nota-se aí a inter-relação entre os campos do ensino das artes, político e jornalístico, apoiando-se mutuamente.

Para entender a EBA é preciso destacar que a instituição educativa é eivada de relações de poder, (MAGALHÃES, 2004), e que “a educação na instituição é um processo de colonização ideológica, cultural, afetiva” (MAGALHÃES, 2004, p.63). Ela não é neutra, seu ensino não é neutro assim como não está isolada dentro do campo da arte. Em todas as ações e escolhas que são realizadas nesta instituição de ensino de arte, estão presentes relações de dominação (Bourdieu).

A fundação da EBA foi temerária, pois não estavam garantidas as condições para sua sobrevivência. Depois de muito tempo tentando, com os governos, a concessão de uma escola de arte para a cidade de Pelotas, no momento em que Locatelli aceita ser professor do curso, a Escola é fundada em caráter particular. Como foi sempre gratuita, sua manutenção foi difícil.

A composição das diretorias da EBA comprova que houve a participação de pessoas da elite cultural pelotense na vida da Escola, que dedicaram seu tempo e sua influência para que a EBA se mantivesse em funcionamento. D. Marina convidava para fazer parte da diretoria pessoas que pudessem conseguir os benefícios de que a escola necessitava para sobreviver. Havia, em Pelotas, naquela época, pessoas que davam muito valor à cultura e à educação, e podemos notar que a maioria das pessoas que ajudaram a EBA participou também da fundação e/ou manutenção de outras instituições culturais da cidade, principalmente escolas. A elite tinha senso de responsabilidade com a cultura. E os nomes destas pessoas são, realmente, em sua quase totalidade, de representantes das famílias tradicionais de Pelotas, os mesmos que constam nas estruturas de poder e de ensino de Pelotas. As atas das reuniões de diretoria mostram que a principal preocupação da diretoria da Escola era a obtenção de recursos, pois pedir verbas, liberação de verbas, “conseguir o interesse” – a expressão mais encontrada - de pessoas importantes que pudessem ajudar na manutenção da Escola foi a atividade mais recorrente. Conseguir auxílios e subvenções que mantivessem a Escola foi uma atividade permanente, assim como as tentativas de que a Instituição fosse assumida por alguma instância dos governos, o que seria outro modo de conseguir a sua manutenção.

A Diretoria era chamada também de “sociedade mantenedora”, mostrando que ela teria sido pensada realmente para conseguir verbas para a Escola. Por esse motivo, os seus componentes tinham que ser pessoas ligadas à política e/ou a quem pudesse conseguir meios para a Escola se manter, mais do que ser pessoas ligadas ao campo das artes. Isto fez com que as discussões e as questões da Escola girassem sobre este tipo de problema, e que não fossem priorizadas questões propriamente artísticas.

A administração da Escola esteve sempre a cargo de representantes da elite pelotense, portanto pessoas ligadas à cultura, mas não necessariamente pessoas da área das artes plásticas. E a elite pelotense da época tinha a característica de ser ligada às tradições da cidade, conservadora, característica essa que acabou sendo também a da Escola.

Quando foi trazido à tona o esforço que foi a luta pela sobrevivência da Escola, percebeu-se que ele foi tão grande que acabou eclipsando as questões do campo propriamente

artístico, fazendo com que ficassem em segundo plano preocupações que seriam, em princípio, mais importantes para uma instituição de ensino, como a questão do currículo da Escola e sua atualização com relação ao que estava acontecendo no campo da arte.

Verificando a procedência dos recursos que proporcionaram a manutenção da EBA, podemos concluir que esta escola privada foi mantida permanentemente com recursos públicos, oriundos dos impostos pagos por todos os brasileiros. O município, o estado e a união financiaram a escola de D. Marina. As verbas públicas que sustentaram a instituição acabaram sendo utilizadas para propósitos particulares, para a Escola de D. Marina, mesmo que sendo em nome dos benefícios trazidos à sociedade onde a Instituição estava inserida.

A Escola retribuía, a seu modo, às pessoas que a ajudavam. Os jornais, verdadeiros parceiros da instituição, auxiliavam nesta retribuição tornando públicas as ajudas que a Escola recebia, fazendo com que isto revertesse em favor da imagem de quem auxiliava, principalmente dos políticos. As exposições, principalmente o momento da inauguração, e as formaturas, eram momentos em que as pessoas que ajudavam eram valorizadas. Outra maneira de retribuir favores era presentear os apoiadores com obras de arte. As exposições eram atos de consagração dos bens culturais produzidos pela Escola, e seu princípio de eficácia estava na “energia acumulada” (Bourdieu, 2006, p. 33) na história da cidade.

Esta posição de Bourdieu, ao politizar a esfera dos bens simbólicos, ajuda a desmistificar o caráter sagrado da cultura. Podemos ver, na trajetória da EBA, a sua produção (as obras de arte, bens simbólicos), como empreendimento dos agentes (no caso, os professores, a direção, os críticos, os jornalistas, as pessoas da área cultural e os próprios alunos) em busca do sucesso na sociedade, e não como algo que acontecia no campo das artes segundo valores internos e inerentes a este campo.

A manutenção da EBA foi resultado do esforço permanente de D. Marina e da diretoria, e este esforço obteve êxito porque foi ao encontro de uma sociedade que dava valor à cultura e às artes, portanto estava disposta a proporcionar este apoio ou valorizar este apoio. O prédio próprio da Escola foi conseguido no âmbito particular, doado por uma dama pelotense de família tradicional, que valorizava a cultura e as artes e decidiu ajudar as Belas Artes da cidade.

As conquistas da Escola, na parte burocrática e política (como a autorização de funcionamento, o reconhecimento em nível federal, o curso de professorado, a agregação à UFPel, a integração ao Instituto de Artes e a federalização), assim como aconteceu na área econômico-financeira, também foram obtidas por D. Marina ter, durante vinte e quatro anos,

“conseguido o interesse” de pelotenses influentes no sentido de auxiliar a Instituição de Ensino de Arte que enriquecia a cultura da cidade de Pelotas.

### **Considerações finais**

Conclui-se, então, que a influência e os relacionamentos de D. Marina foram decisivos para a manutenção da Escola. E as pessoas que ajudavam a EBA, em retribuição, eram convidadas para seus eventos importantes ou presenteadas com obras produzidas por alunos ou professores. Isto aumentava a tendência de manutenção do academicismo e receio do modernismo, pois o academicismo era bem aceito por pessoas mais conservadoras e que estavam “de fora” do campo das artes, além de que o estilo acadêmico correspondia ao gosto da sociedade pelotense da época.

Como já vimos, a implantação do modernismo costuma causar escândalo e exigir rupturas, diferentemente do academicismo, que tinha aceitação garantida. D. Marina “interessava” os pelotenses importantes e influentes para conseguir as verbas de que a Escola necessitava, e eles colaboravam porque estavam convencidos da importância da EBA e porque participar do empreendimento proporcionava retorno, avalizando sua posição de destaque na sociedade. Deste modo, a maneira como a Escola conseguiu verbas para se sustentar durante os seus 24 anos de existência nos ajuda a entender a maneira como ela se constituiu estilisticamente e pedagogicamente.

A EBA adotou o academicismo, por ser o gosto (habitus) da elite cultural pelotense, sendo a sua produção artística um arbitrário que não foi reconhecido como tal dentro do campo da arte pelotense. Como instituição de ensino de arte, a EBA legitimou esta produção artística, que foi resultado das relações de poder que estavam agindo desde a gênese até a configuração desta Escola.

Finalizando, conclui-se que o modo como se deu a trajetória da Escola, caracterizado pelas permanentes dificuldades de manutenção e pela participação ativa da elite cultural pelotense, conferiu a ela suas características, como o conservadorismo e a adoção do academicismo.

É confirmada a tese de que a EBA foi não só fundada, como também sustentada, pelos esforços da elite cultural pelotense, que apoiou e participou efetivamente do projeto, sempre sob a liderança de D. Marina de Moraes Pires. Esta participação se deu de tal modo, em uma relação tão estreita, que a EBA se configurou como um reflexo desta elite, sendo construída a sua imagem e semelhança, com os mesmos valores, mentalidade e a partir do mesmo

imaginário. É também confirmada a tese de que as características da Instituição, como seu ensino e sua produção artística – o academicismo – foram determinadas por fatores oriundos do campo da sociedade, mais do que do campo da arte. Valores como orgulho, autossuficiência intelectual e uma forte ligação à tradição, características da elite cultural pelotense da época, juntamente com uma nostalgia de seu passado, teriam levado a Escola a adotar o academicismo e mantê-lo por tanto tempo.

Na época da EBA – assim como hoje -, apoiar uma instituição cultural, participar do seu êxito, funcionava para os sujeitos como uma espécie de avalista da sua posição de destaque na sociedade, sendo um elemento de distinção. Então, as pessoas se comprometiam e participavam do empreendimento. Assim, a Escola se manteve porque teve o apoio da sociedade pelotense. Este apoio começa por sua elite cultural, que influencia o restante da sociedade na valorização da produção realizada na Escola. Utilizando o conceito de violência simbólica de Bourdieu, o academicismo adotado pela EBA teria sido a imposição de um arbitrário cultural como sendo a verdadeira ou a única forma cultural existente. Esta elite imprimiu à Escola o seu gosto estético, que era o academicismo, por ele refletir as características da realidade social na qual eles foram socializados – o conceito de habitus de Bourdieu - e colocou na escola, fazendo parte de sua diretoria e de seu corpo docente, os seus representantes (resultado das relações de poder atuantes nas relações sociais). D. Marina soube manejar estes elementos e tinha influência suficiente para tal - a fundadora e diretora conseguiu manter a Escola porque era, além de dedicada, bem relacionada. Esta mesma elite, que é acusada de não saber investir nos negócios para manter o capital econômico que a cidade possuiu na época da indústria saladeiril, mostra ter tido papel importante na manutenção da riqueza cultural de Pelotas, pois se empenhou na manutenção do capital simbólico.

Assim, as relações de poder que agiram na configuração da instituição de ensino definiram suas características. A dimensão simbólica do campo das artes fez com que houvesse a transformação do poder econômico que a cidade possuía em poder simbólico. O poder simbólico, sendo uma forma transfigurada e legitimada de outras formas de poder, só é eficaz se for ignorado como arbitrário, pois ele pressupõe a dissimulação das relações de força, fazendo com que se ignore a violência que elas encerram. Assim é que se produz a crença no campo das artes. O poder simbólico é um “poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização” (BOURDIEU, 2006, p. 14).

Esta elite cultural conservadora, apegada ao passado, nostálgica de seus tempos de glória (pois no momento de fundação da EBA, a cidade já não possuía o poder, principalmente econômico, mas também político, que tivera no passado), orgulhosa e autossuficiente, elegeu o estilo acadêmico para a Escola, por ele traduzir o seu gosto, a sua estética – habitus - adquiridos no passado. Este grupo de pessoas teve o poder de impor os seus valores e o seu modo de pensar à Escola, sem ter a consciência disso, determinando assim sua orientação estilística. E a EBA, por sua vez, impõe este gosto a toda a sociedade pelotense através da credibilidade que detém uma instituição superior de ensino de arte, pelo poder simbólico que ela detém.

O processo de constituição e manutenção da EBA foi fortemente marcado pela elite cultural pelotense, aconteceu de pelotenses para pelotenses, conferindo à Escola suas singularidades. E o estilo acadêmico foi adotado e mantido durante muitos anos porque correspondia ao gosto – habitus - e ao conservadorismo da cidade. A Escola, por sua vez, legitima o academicismo, influenciando assim na História da Arte em Pelotas. Posteriormente, a instituição irá se tornando menos dependente da visão de mundo e de arte do grupo que a dirigia e então, mais do que ser influenciada, passa a influenciar a sociedade onde está inserida, mas isto já é outra história.

## Referências

ARRIADA, Eduardo. **Pelotas: Gênese e Desenvolvimento Urbano (1780-1835)**. Pelotas: Armazém Literário, 1994.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. 2005. Tese (Doutorado)-Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. MICELI, Sérgio (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2 ed rev. Porto Alegre: Zouk, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Produção da Crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. 3ª Ed. Porto Alegre/RS: Zouk, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Reprodução - elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

\_\_\_\_\_. **La noblesse d'état: grandes écoles et esprit de corps.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

\_\_\_\_\_. **O amor pela arte – os museus de arte na europa e seu público.** São Paulo: Zouk, 2003.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro / Lisboa: Bertrand Brasil / Difel, 1989.

BULHÕES GARCIA, Maria Amélia. **Modernidade como projeto: mudança e conservação.** In A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992. pp. 58-61.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

CATROGA, Fernando. **Memória e História.** In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras do Milênio. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2001.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural - entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1990.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. **Nos Descaminhos do Imaginário: a tradição acadêmica nas artes plásticas de Pelotas.** Dissertação de Mestrado. IA/UFRGS. Porto Alegre, 1996.

FABRIS, Annateresa (org). **Modernidade e modernismo no Brasil.** 2ª Ed. Ver. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FRANCO, Janice Pires Corrêa. **Memórias de Marina.** Pelotas: Ed. Mundial, 2008.  
GOFF, Jacques Le. **História e Memória.** Campinas: UNICAMP, 1996.

JANTZEN, Sylvio Arnaldo Dick. **A Ilustre Pelotense – tradição e modernidade em conflito:** um estudo histórico da Universidade Federal de Pelotas e suas tentativas de racionalidade. Dissertação de mestrado, Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas: da Fundação à Federalização (1949-1972).** 2008. 107p. Dissertação de Mestrado. PPGE/UFPEL. Pelotas.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul - Um Estudo Sobre a Cidade de Pelotas (1860 - 1890).** 2º ed. Pelotas: Editora da UFPel-Livraria Mundial, 1993.

\_\_\_\_\_. **História e Tradições de Pelotas.** Pelotas: Editora Armazém Literário, 1999.

OSÓRIO, Fernando. **A Cidade de Pelotas.** Pelotas: Armazém Literário LTDA., 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural.** 2º ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Ursula Rosa da; LORETO, Mari Lúcie. **História da Arte em Pelotas – a pintura de 1870 a 1980**. Pelotas, RS: Educat, 1996.

VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª Republica (1890-1930)** - da formação aos seus modos estilísticos. 2007. Tese 2v. 450p. Doutorado. Universidade federal do rio de janeiro - artes visuais