

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

THUANE GRAZIELA XAVIER PEDROSA

**JOSÉ MARIA DOS REIS JÚNIOR, UM ARTISTA EM CONSTRUÇÃO: A CRÍTICA DE
ARTE E AS VÁRIAS POSSIBILIDADES DO DEBATE SOBRE MODERNIDADE
ARTÍSTICA.**

Uberlândia
2017

THUANE GRAZIELA XAVIER PEDROSA

JOSÉ MARIA DOS REIS JÚNIOR, UM ARTISTA EM CONSTRUÇÃO: A CRÍTICA DE ARTE E AS VÁRIAS POSSIBILIDADES DO DEBATE SOBRE MODERNIDADE ARTÍSTICA.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História.

Linha de pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa

UBERLÂNDIA
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P372j
2017 Pedrosa, Thuane Graziela Xavier, 1993-
 José Maria dos Reis Júnior, um artista em construção : a crítica de
arte e as várias possibilidades do debate sobre modernidade artística /
Thuane Graziela Xavier Pedrosa. - 2017.
 166 f. : il.

Orientador: Rodrigo de Freitas Costa.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.154>
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Reis Junior, José Maria dos, 1903-1985 -
Crítica e interpretação - Teses - Teses. 3. Reis Junior, José Maria dos,
1903-1985 - Biografia - Teses - Teses. 4. Arte brasileira - História e
crítica - Teses. I. Costa, Rodrigo de Freitas. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

THUANE GRAZIELA XAVIER PEDROSA

**JOSÉ MARIA DOS REIS JÚNIOR, UM ARTISTA EM CONSTRUÇÃO: A CRÍTICA DE
ARTE E AS VÁRIAS POSSIBILIDADES DO DEBATE SOBRE MODERNIDADE
ARTÍSTICA.**

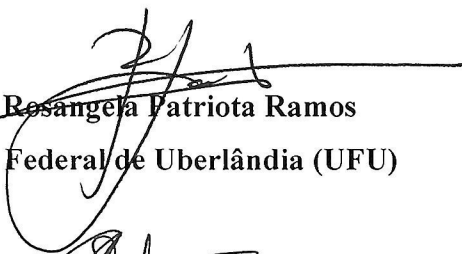
Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História, pela Banca Examinadora composta pelos membros:

BANCA EXAMINADORA



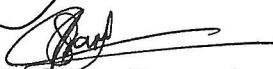
Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa – (Orientador)

Universidade Federal do Triângulo Mineiro / Universidade Federal de Uberlândia



Prof. Dra. Rosângela Patriota Ramos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)



Prof.ª Dr.ª Heloísa Selma Fernandes Capel

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Local de defesa: Bloco 1H, Campus Santa Mônica – Universidade Federal de Uberlândia.

À minha família
Ao meu companheiro, Daniel.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa é um caminho árduo e solitário, mesmo assim algumas pessoas foram fundamentais para a concretização desta dissertação e merecem meus sentimentos de gratidão, até porque me auxiliaram na conciliação entre mestrado, graduação em Direito e trabalho.

Encontrei muitas dificuldades ao ingressar na UFU e perdi muito tempo por falta de orientação, mas com a chegada do professor Dr. Rodrigo de Freitas Costa retomamos o trabalho que ele já acompanhava desde a graduação. Por isso meus agradecimentos iniciais são para ele, que aceitou o desafio e me orientou com profissionalismo impecável, lendo tudo atenciosamente e se colocando sempre a disposição, além de ter sido um grande amigo sempre disposto a me ouvir.

Agradecer a Deus por me manter forte espiritualmente e atender minhas orações quando precisei de ajuda.

A minha família, principalmente aos meus pais Dilermando e Sandra, que conduziram minha educação com dificuldade desde a infância, mas sem desistir de me passar os princípios de um bom ser humano. As minhas duas irmãs Nathane e Thatiane e minha avó Helena, que juntas não mediram esforços para me ajudar no que fosse necessário.

Ao meu namorado, companheiro e amigo Daniel, que esteve ao meu lado oferecendo seu apoio e carinho do início até o final do mestrado, sempre com palavras de motivação e pronto para ajudar no que fosse preciso.

A memória do meu avô Santiago, minhas gratidões eternas. Obrigado por me mostrar os melhores valores que uma pessoa pode ter, sendo um exemplo de homem honesto e humilde, que aprendeu a ler e escrever sozinho, e que sonhou essa conquista comigo.

Aos amigos que fiz ao longo de mais de dois anos indo à UFU, em especial a minha amiga Rochelle pelas caronas animadas, por compartilhar momentos de angústia e me ouvir quando precisei. Ao Moisés, Ana Paula, Wellington (pepino), Alessandra pela companhia das caronas e tantos outros colegas que conheci nas disciplinas, pessoas inteligentíssimas que contribuíram muito para minha formação.

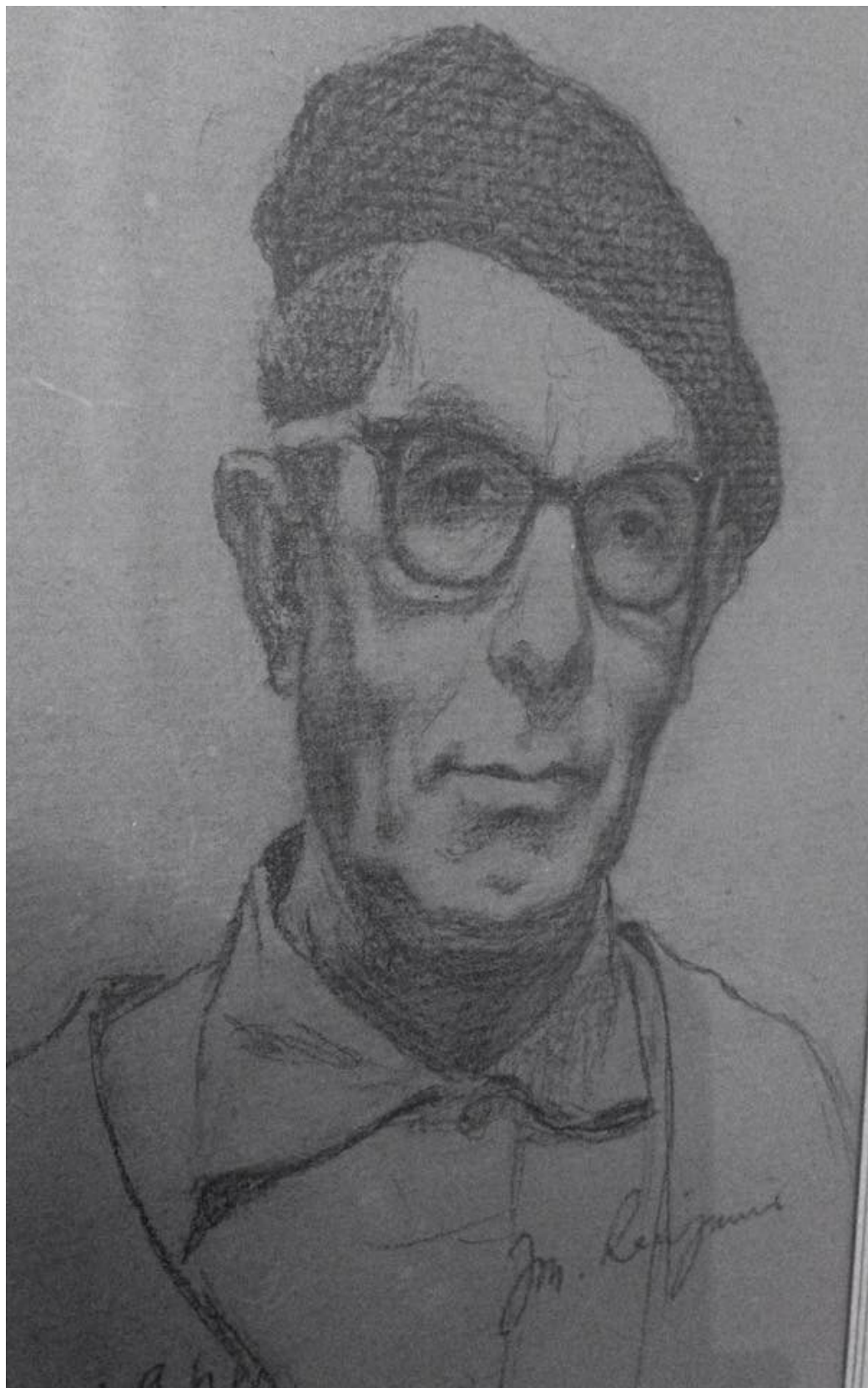
A minha amiga Tácia por ser meu ponto de apoio no curso de Direito e entender alguns momentos de falha nos trabalhos e provas em dupla, além de oferecer palavras de conforto.

Aos professores do Direito Dra. Adriana Marques Aidar e ao professor Dr. André Luis Del Negri pelo apoio intelectual, por oferecer palavras amigas e não deixar desistir do mestrado nem do curso de Direito, poupando minhas faltas quando precisei ir à Uberlândia.

À equipe do Arquivo Público de Uberaba, do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e da Biblioteca Nacional, em especial à Mônica Velloso pela dedicação em me enviar a documentação antes mesmo de ser catalogada e organizada na BN.

Agradeço a oportunidade ofertada pela linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica, principalmente pelos ensinamentos da professora Dra. Rosângela Patriota e do professor Dr. Alcides Freire Ramos, bem como pela disponibilidade e atenção na banca de qualificação. À professora Dra. Heloísa Capel pela solicitude e gentileza de compor a banca de defesa.

Por fim, nada mais justo que agradecer a memória de José Maria dos Reis Júnior, pela sua trajetória profissional artística, pela integridade como homem consciente do mundo que viveu, das responsabilidades de sua profissão e amor à Arte. Reis Júnior tem muitos caminhos ainda não elucidados que poderão contribuir muito com novos pesquisadores. Meus sinceros agradecimentos de jovem historiadora.



**Figura 1: Autorretrato de José Maria dos Reis Júnior. Sem data.
Fonte: MADA – Museu de Arte Decorativa de Uberaba-MG.**

Não somos, positivamente, um centro artístico, onde as manifestações estéticas encontram uma repercussão estimuladora. Muito pelo contrário – a maioria do nosso público timbra uma indiferença por tudo quanto se refere às artes e principalmente às artes plásticas. A inauguração de uma exposição de pintura ou de escultura constitui, tão somente, um acontecimento mundano – mais o artista é relacionado na sociedade, mais número obterá para realce do ato inaugural. Também poucos dignam a dar o ar de sua graça a esse ato em que se apreciam tudo, menos arte... depois desertam, e o pobre diabo do artista lá, fica dias a fio, a contemplar sua obra.

Portanto, só podemos encontrar uma explicação a esse fenômeno: a tenacidade dos nossos artistas, que não se deixam esmorecer, nem pela indiferença do público, nem da miséria em que vivem, mercê da pobreza do mercado, nem pelo desamparo criminoso em que os abandona o nosso governo.

José Maria dos Reis Júnior – excerto de um artigo publicado no jornal “Diários Associados” em 29/11/1936.

José Maria dos Reis Júnior, um artista em construção: a crítica de arte e as várias possibilidades do debate sobre modernidade artística.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo discutir a trajetória artística e profissional de José Maria dos Reis Junior, bem como as obras que produziu ao longo de sua carreira. Nascido em Uberaba-MG, frequentou diversos locais de aprendizado artístico no Brasil e no mundo e esteve presente nos principais debates dos movimentos artísticos do século XX. A organização do trabalho se deu da seguinte forma: uma breve análise biográfica; o estudo de duas telas, sendo elas “A Retirada da Laguna”, pintada em 1921, na cidade do Rio de Janeiro, e o “Retrato de Piolin”, realizada na capital paulista; e, para finalizar, a análise dos seus livros e de algumas críticas de arte que escreveu e publicou em colunas jornalísticas.

Palavras-chave: Reis Júnior; Modernismo; Arte; Crítica de Arte; Pintura; Biografia.

José Maria dos Reis Júnior, one artist in construction: the artistic review and the various possibilities of the discussion on artistic modernity.

ABSTRACT

This dissertation has the objective to discuss the artistic and professional trajectory of José Maria dos Reis Júnior, and the literary works he produced along his career. Born at Uberaba-MG, attended many artistic learning places at Brazil and around the world, and was present at the main debates of the century XX artistic movements. The organization of his work was given as follows: a brief biographical analysis; the study of two screens, one of them “A Retirada da Laguna”, painted in year 1921, at the city of Rio de Janeiro, and the “Retrato de Piolin”, done at the capital of São Paulo; and, to finish, the analysis of his books and some artistic reviews he wrote and published at journalistic columns.

Keywords: Reis Júnior; Modernism; Art; Artistic Reviews; Painting; Biography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Autorretrato de José Maria dos Reis Júnior. Sem data	07
Figura 2	José Maria dos Reis Júnior ainda jovem. Sem data.....	24
Figura 3	Retrato da família Reis na sede da casa. Sem data. E sede da Vila dos Eucaliptos, foto da década de 1930	26
Figura 4	Retrato de Tereza Hussar. Sem data. E réplica de “A Última Ceia”, de Leonardo da Vinci, feita por Reis Júnior, pintura feita por volta de 1919	27
Figura 5	Retrato de Maria. Sem data	41
Figura 6	Modernistas na Estação Central do Brasil durante a exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro, em 1929	46
Figura 7	José Maria dos Reis Júnior em Paris. Foto da década de 1930	51
Figura 8	Retrato e foto de Beatrix Reynal	54
Figura 9	Foto de José Maria dos Reis Júnior e seu característico cachimbo. Sem data	59
Figura 10	Caricatura de Belmiro de Almeida intitulada “Os dois poderes” de 1905	71
Figura 11	Tela “Os Descobridores” (1899), de Belmiro de Almeida. E tela “A Retirada da Laguna” (1921), de José Maria dos Reis Júnior.....	73
Figura 12	Tela “Arrufos”, de Belmiro de Almeida de 1887	77
Figura 13	Tela “Namoro do Guarda” (1904). E tela “Mulher em Círculos” (1921). Ambas de autoria de Belmiro de Almeida	78
Figura 14	“Monumento às Bandeiras” (1953), de Victor Brecheret	82
Figura 15	Detalhes da escultura “Monumento às Bandeiras” (1953) e da tela “A Retirada da Laguna” (1921)	83
Figura 16	Desenho do retrato de Suzanne Valadon feito por Reis Júnior de 10/05/1936	86
Figura 17	“Avó e menina entrando na banheira” (1908), de Suzanne Valadon	87
Figura 18	Detalhes das telas “ <i>Casting the Net</i> ” (1914), de Suzanne Valadon e “A Retirada da Laguna” (1921)	88
Figura 19	Detalhe do canto inferior da tela “A Retirada da Laguna” (1921)	89
Figura 20	“Retrato de Baby de Almeida” (1926), de José Maria dos Reis Júnior	90
Figura 21	José Maria dos Reis Júnior já idoso. Sem data	93

Figura 22	Placas de rua na cidade de São Paulo que leva o nome de Piolin	94
Figura 23	Tela “Retrato de Piolin” (1927). de Reis Júnior	103
Figura 24	Foto - Oswald de Andrade, Abelardo Pinto (Piolin) e Mário de Andrade.....	104
Figura 25	Capa da revista “Cruzeiro” sobre o Almoço Antropofágico (1929). E foto de Abelardo Pinto, juntamente com artistas e pessoas da elite paulistana	105
Figura 26	Circo Piolin no vão livre do MASP em comemoração aos 50 anos da Semana de Arte Moderna 1972.....	111
Figura 27	“O circo” (1944), de Djanira da Mota e Silva; “O circo” (1950), de Anita Malfatti; “Circo” (1933), de Portinari; “Circo” (1957), de Portinari.....	113
Figura 28	Toto de Charles Chaplin. Foto de Piolin. Retrato de Piolin pintado por Reis Júnior (1927)	115
Figura 29	Paisagem sem título feita por Reis Júnior na década de 1960. E tela “Estrada de ferro Central do Brasil” (1924), de Tarsila do Amaral.....	117
Figura 30	José Maria dos Reis Júnior e seu característico cachimbo em exposição na Galeria Rodrigo Melo Franco de Andrade – FUNARTE, 1978.....	122
Quadro 01	Listagem de todas as críticas de arte de autoria de José Maria dos Reis Júnior encontradas no caderno de Beatrix Reynal na Biblioteca Nacional.....	124
Figura 31	Página do caderno de recortes de jornal organizado por Beatrix Reynal.....	128
Figura 32	Cartão-convite de exposição de algumas obras de José Maria dos Reis Júnior na cidade de Uberaba-MG.....	150

SUMÁRIO

CAPÍTULO I A TRAJETÓRIA PESSOAL E ARTÍSTICA DE JOSÉ MARIA DOS REIS JÚNIOR.....	24
1.1 – Do interior mineiro à antiga capital do Brasil	26
1.2 – Reis Júnior e os estudos na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.....	28
1.3 – A vigência do academicismo em Belas Artes	33
1.4 – A presença de Reis Júnior em São Paulo no meio artístico modernista.....	38
1.5 – “É o tempo dos salões!” Os mecenas das Artes em São Paulo e a figura de Olívia Guedes Penteador.....	44
1.6 - A primeira ida à França: Reis Júnior em busca de aperfeiçoamento profissional em contato com os pós-impressionistas	51
1.7 - A volta para o Rio de Janeiro – a vida como acadêmico na Escola de Belas Artes	53
 CAPÍTULO 2 - O ARTISTA: A PRODUÇÃO DE “A RETIRADA DA LAGUNA” (1921).....	59
2.1 – O cenário carioca: um ambiente conservador?.....	59
2.2 – As contribuições do professor e artista Belmiro de Almeida na formação intelectual de Reis Júnior e no quadro “A Retirada da Laguna” (1921).....	67
2.3 – Possíveis referências existentes entre a tela “A Retirada da Laguna” e a escultura “Monumento às Bandeiras” de Victor Brecheret, no cerne do movimento modernista de São Paulo.....	81
2.4 - Correlações existentes entre os ensinamentos da artista Suzanne Valadon e a tela “A Retirada da Laguna”	84
 CAPÍTULO 3 - O ARTISTA: O QUADRO “RETRATO DE PIOLIN” DE 1927 E A PRESENÇA DO CIRCO NO MOVIMENTO MODERNISTA DE SÃO PAULO	93

3.1 - O palhaço moderno – Piolin e a presença do circo no movimento modernista paulista	94
3.2 – O retrato de Piolin pintado por José Maria dos Reis Júnior e a influência do movimento modernista nas obras de Reis Júnior.....	112

CAPÍTULO 4 - O CRÍTICO DE ARTE – PRODUÇÕES DAS CRÍTICAS NAS COLUNAS JORNALÍSTICAS122

4.1 - A função da crítica de arte no meio artístico e o contexto de Reis Júnior e as críticas como fonte e memória.....	125
4.2 - As críticas de arte escritas por Reis Júnior: O contraponto ao modernismo paulistano e à Escola de Belas Artes por meio das críticas.....	129
4.3 – Reis Júnior recuperado no presente: a tentativa de categorizá-lo como um artista modernista.....	148

CONSIDERAÇÕES FINAIS153

FONTES156

Jornais	156
---------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS159

Sites	165
-------------	-----

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é falar de José Maria dos Reis Júnior, personagem importante para a história brasileira que ainda não foi vislumbrado pelos historiadores, nem por pesquisadores de outras áreas do conhecimento.

Nascido em Uberaba-MG¹, no início do século XX (1903), e tão pouco falado ou citado nas documentações e trabalhos acadêmicos, Reis Júnior foi pintor, vitralista, escritor, historiador da arte, crítico de arte, jornalista e professor.

Esteve presente nas principais rodas de movimentos intelectuais ligados às artes plásticas no Brasil e na Europa, contribuindo muito para a História da Arte brasileira.

De sua cidade natal, Uberaba-MG, carregou consigo o nome e a influência de uma família rica envolvida com os assuntos da criação do gado zebu, com a política e também com as inovações no campo da agronomia e agrimensura. Seu pai, José Maria dos Reis, seu tio, Fidélis Reis, e seu irmão, o engenheiro Abel Reis, foram importantes nomes para a cidade e, até os dias atuais, encontram-se logradouros homenageando esses homens.

Reis Júnior mudou para o Rio de Janeiro aos 16 anos para estudar pintura na Escola Nacional de Belas Artes, onde também, mais tarde, lecionou.

Em 1924, após a Semana de Arte Moderna, morou em São Paulo, local onde esteve ligado ao núcleo de Olívia Penteadó² e a outros grupos modernistas, a partir dos quais conheceu e manteve vínculos de amizade e trabalho com Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Villa Lobos, Guilherme de Almeida, Lasar Segall, entre outros.

¹ Uberaba-MG é uma cidade do interior de Minas Gerais. No período que Reis Júnior permaneceu por lá, a cidade passava por um processo de modernização e enriquecimento, oriundo da chegada do gado zebu da Índia para os pastos das fazendas uberabenses. Assim, a cidade experimenta profunda reformulação urbana inspirada nos moldes arquitetônicos franceses, bem como no comportamento da população devido ao crescimento econômico vivenciado pela vinda do zebu e pelo fato da cidade ter sido entreposto comercial com Goiás, São Paulo e Mato Grosso, em razão de sua localização geográfica privilegiada para quem ia sentido região Centro-Oeste. Mesmo com todo esse processo de modernização da cidade, e consequente urbanização e crescimento populacional, Uberaba não oferecia os recursos necessários para Reis Júnior seguir carreira de pintor. Por isso, matriculou-se no Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro-RJ.

² Olívia Guedes Penteadó, Nossa Senhora do Brasil ou Senhora das Artes, foi uma importante personagem na difusão da Arte Moderna no Brasil. Advinda de família rica de produtores de café em São Paulo, ajudou no financiamento de jovens artistas que se interessavam pelo movimento modernista, vivendo uma dupla vida entre Brasil e França. Nesse movimento, novas tendências francesas foram incorporadas pelos modernistas brasileiros. Em seu salão, chamado “Pavilhão Modernista”, reunia diversos artistas ligados ao modernismo, onde produziam e discutiam sobre arte.

Em 1932, partiu para a França em busca de aperfeiçoamento profissional e retornou à capital francesa em 1935 na condição de jornalista, como correspondente internacional do jornal “Diários Associados”.

Após isso, voltou para o Rio de Janeiro e restabeleceu vínculos com a Escola Nacional de Belas Artes, permanecendo, juntamente com sua companheira Beatrix Reynal, no meio carioca até sua morte.

Trabalhou em algumas cidades do interior de Minas Gerais realizando vitrais e outros trabalhos artísticos, como os conhecidos vitrais do teatro municipal da cidade de Poços de Caldas. Por fim, foi autor de três livros: “História da Pintura no Brasil”, de 1944; “Goeldi”, de 1966; e “Belmiro de Almeida”, de 1984.

Antes de esclarecer um pouco mais sobre a estrutura da dissertação, primeiramente é preciso falar sobre a trajetória da pesquisa desde a graduação e os primeiros documentos encontrados no Arquivo Público de Uberaba-MG.

O interesse inicial por desvendar o universo de Reis Júnior se deu pelo contato com o quadro “A Retirada da Laguna”, que atualmente fica na Câmara Municipal da cidade, pendurado na parede de uma das salas do antigo prédio. Durante uma reunião que ocorreu nessa sala da Câmara no final do ano de 2012, foi possível ter um primeiro contato com essa tela de Reis Júnior, fato que causou questionamentos sobre a pintura de grandes proporções que não era acompanhada de nenhuma informação.

A partir de então, se iniciou uma busca incansável por informações de quem seria o pintor daquela obra. Quando foi feita? Qual enredo que o quadro quer contar? Onde foi pintada?

Ao descobrir o nome do pintor, veio o desapontamento. Não existem trabalhos publicados sobre José Maria dos Reis Júnior, tampouco sobre alguma obra de sua autoria, somente um verbete no site “Enciclopédia Itaú Cultural” constando uma biografia básica de, no máximo, 20 linhas.

A partir desse verbete, que continha informações preciosas como nome completo (até então, se sabia apenas que se chamava Reis Júnior), data de nascimento e falecimento, local onde que nasceu e morreu, nome de algumas obras e instituições de ensino que frequentou, foi possível buscar documentações nos arquivos públicos da cidade e região. Mesmo assim, não há uma documentação organizada sobre Reis Júnior, nem na cidade natal, Uberaba, nem no Rio de Janeiro, onde passou quase toda sua vida.

A alternativa foi procurar pelas caixas de arquivo privado de todos os integrantes da família (irmãos, pais, primos, sobrinhas...). Todo esse processo demorou muito tempo, mas foi possível obter algumas cartas trocadas, cartões de datas festivas, fotos, mais nomes de obras e, sobretudo, entrar em contato com o universo sentimental de Reis Júnior, pois, nas cartas, demonstrava seus descontentamentos, alegrias, bem como indicava novos indícios para continuar a busca por informações.

O processo de pesquisa ficou mais sólido ao descobrir que o Museu de Arte Decorativa da cidade de Uberaba-MG funciona na antiga residência da família Reis e que abriga grande parte da obra de Reis Júnior. Com o olhar atento em cada tela (cerca de 15 quadros), pela leitura dos três livros que Reis Júnior escreveu e com toda documentação conseguida por meio das buscas no arquivo, foi possível construir um trabalho de conclusão de curso, defendido em 2014.

O título do TCC foi “José Maria dos Reis Júnior: as contribuições históricas do quadro *A Retirada da Laguna*”, oportunidade na qual foi dito sobre a produção do quadro e da ligação do pintor com a Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, na década de 1920, que, nessa época, tinha como tradição pictórica a produção de obras com temas históricos. Também foi discutida a relação entre a obra de Reis Júnior e o livro de Visconde de Taunay também intitulado “*A Retirada da Laguna*”, publicado pela primeira vez em 1868; com isso, buscou-se compreender como o pintor se inspirou na literatura para produzir o quadro e assim promover um processo interpretativo sobre o referido evento histórico.

No trabalho de conclusão de curso, não foi dada ênfase à relação de Reis Júnior com o movimento modernista de São Paulo, ao contato que teve com os pós-impressionistas franceses, nem às críticas jornalísticas escritas por ele.

Isso só foi possível depois que a Biblioteca Nacional iniciou o processo de organização e catalogação dos pertences de Reis Júnior doados por Beatrix Reynal. Afora cartas, fotos e cartões, a esposa de Reis Júnior montou um caderno com algumas críticas de arte escritas por ele que foram publicadas em jornais diversos.

Além da Biblioteca Nacional, o Museu D. João VI também disponibilizou alguns arquivos de Reis Júnior que auxiliaram na compreensão de muitas lacunas existentes nos vestígios encontrados durante o processo de pesquisa.

Sendo assim, esta dissertação é um conjunto de vestígios encontrados ao longo de aproximadamente cinco anos de pesquisa em arquivos, museus, conversas com memorialistas e muita leitura.

Nas palavras de Marc Bloch, “(...) no filme por ele considerado, apenas a última película está intacta. Para reconstituir os vestígios quebrados das outras, tem obrigação de, antes, desenrolar a bobina no sentido inverso das seqüências.”³

Nesse raciocínio, até aqui, o trabalho foi como o de reconstituir uma história da qual só sabíamos o final, que é o presente, ou seja, só tínhamos conhecimento de um Reis Júnior no plano do esquecimento e pouquíssimo tratado pelas documentações. Montar o quebra-cabeça dispondo apenas de algumas poucas peças não é tarefa fácil, mas os vestígios encontrados aliados com a interpretação que empregamos auxiliaram para chegarmos a um produto final.

Para tanto, o primeiro capítulo se destina a falar sobre a trajetória da vida pessoal e artística de Reis Júnior, com mais ênfase no caráter profissional em detrimento do pessoal, tendo, por um critério de escolha e também pela escassez de documentação, uma abordagem sobre a vida pessoal dele.

Foi adotado um critério cronológico para tecer esse capítulo, versando desde a mocidade até os últimos anos de vida. Desse modo, destacamos algumas obras que produziu quando ainda era muito jovem em Uberaba-MG, as quais, em sua maioria, permanecem na cidade até hoje. Falamos também de alguns integrantes da família Reis e sua importância para o meio social onde vivia o pintor. Depois, salientamos o processo de mudança de Uberaba-MG para o Rio de Janeiro, oportunidade na qual realizou o curso de Pintura.

Ao tratar de Belas Artes, foi necessário esclarecer alguns pontos importantes para a instituição no início do século XX, como o academicismo e o modo que Reis Júnior e outros professores e alunos repudiavam esses métodos de ensino acadêmicos, fato que gerou seu desligamento da Escola. Após isso, foi morar em São Paulo e estabeleceu vínculos com diversos artistas ligados ao movimento modernista; por isso, além de falar sobre a vida de Reis Júnior em São Paulo, priorizamos a crítica aos mecenas e sua função no mercado das artes.

Outro ponto que destacamos no primeiro capítulo foi a viagem de Reis Júnior para a França e sua aproximação dos pintores pós-impressionistas, em especial Suzanne Valadon. A partir daí, questionamos o motivo pelo qual Reis Júnior buscou esses artistas, bem como as

³ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2002. P. 35

circunstâncias em que se deu o fornecimento da bolsa de estudos pelo governo de Minas Gerais para que essa viagem fosse feita. Por fim, falamos da volta de Reis Júnior para o Rio de Janeiro e de sua dedicação à vida acadêmica, após a volta, na Escola de Belas Artes, na condição de professor e escritor.

No segundo e terceiro capítulo, foi falado da vida de Reis Júnior como artista a partir de duas obras, “A Retirada da Laguna” (1921) e “Retrato de Piolin” (1927), respectivamente. Assim, no segundo capítulo, enfatizamos, primeiramente, o ambiente carioca no qual “A Retirada da Laguna” foi pintada, início do século XX; e questionamos a ideia que permanece na maioria dos textos de que o Rio Janeiro era conservador.

Para isso, utilizamos algumas obras de Mônica Velloso, em especial “Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes”, a qual demonstra os diversos movimentos modernistas que existiram no Brasil, inclusive no Rio de Janeiro, com o auxílio dos caricaturistas das Revistas Ilustradas, dos boêmios e escritores, aliados à presença do humor.

Por essa razão, a existência de um movimento modernista carioca, falamos também da forma que alguns docentes e discentes da Escola de Belas Artes recepcionavam as ideias artísticas renovadoras circulantes no ambiente do Rio, mesmo sendo uma escola voltada para o academicismo. Para isso, demonstramos a figura de Belmiro de Almeida, que, mesmo sendo professor de Belas Artes, introduziu em suas obras diversas técnicas e temas modernos.

A exemplo de Belmiro, Reis Júnior também pintou “A Retirada da Laguna” quando estava em Belas Artes e mesmo assim é possível estabelecer ligações dessa tela com outras obras modernistas, como a escultura de Brecheret “Monumento às Bandeiras”, também com os pós-impressionistas, como Suzanne Valadon e seu quadro “*Casting the Net*”.

Conforme dito, o terceiro capítulo também se dedica a falar de Reis Júnior em sua função de pintor. A obra que analisamos foi “Retrato de Piolin” (1927). Para discutir sobre o quadro, foi preciso primeiro versar sobre o palhaço Piolin e sua importância para o movimento modernista de São Paulo. A partir disso, foi possível estabelecer a ligação de Reis Júnior com o modernismo paulista, tendo em vista que retratou um personagem muito caro para o movimento. Para fechar esse capítulo, ainda analisamos a influência do modernismo nas obras de Reis Júnior, porquanto, depois que saiu de São Paulo, suas telas modificaram profundamente.

Por fim, o último capítulo teve a função de abordar as críticas de arte escritas por Reis Júnior e de fazer, a partir delas, a conexão com as problematizações postas nos capítulos

anteriores. Cabe ressaltar que essas críticas são, na verdade, um conjunto de recortes de jornais reunidos e colados em um caderno por Beatrix Reynal, esposa de Reis Júnior, esse caderno foi doado para a Biblioteca Nacional. Sendo assim, muitas informações sobre ano de publicação e nome do jornal se perderam com o tempo, pois foram recortadas. Por outro lado, esse tipo de fonte revelou não só a crítica de arte, mas também um processo de memória, tendo em vista que Beatrix selecionou o que permaneceria da história de Reis Júnior.

Mesmo com toda essa trajetória, os trabalhos de Reis Júnior e até mesmo seu próprio nome permaneceram esquecidos pela Academia; não há, conforme já falado, nenhum trabalho sobre ele, nem mesmo de suas pinturas, críticas ou livros.

Entretanto, verifica-se, principalmente na cidade de Uberaba-MG, a partir dos anos 2000, uma tentativa de reescrita dessa história. Por diversas vezes, o MADA (Museu de Arte Decorativa de Uberaba), instalado em uma antiga fazenda que foi residência da família Reis, publicou notas nos jornais locais em busca de quadros assinados por Reis Júnior que pertençam a famílias abastadas da cidade; além disso, houve desde os anos 2000, diversas exposições de seus quadros.

Porém, essa pretensão de recuperar a história de Reis Júnior sempre vem acompanhada de sua representação como sendo um “artista modernista nascido em Uberaba”, como se fosse um motivo para os habitantes se orgulharem e irem à exposição. Essa prerrogativa não é exclusiva dos curadores das exposições, mas também de alguns jornalistas e memorialistas locais.

À primeira vista, não há questionamentos, visto que Reis Júnior passou por um período em São Paulo e esteve em contato com o movimento modernista e com renomados artistas adeptos ao modernismo. Entretanto, ao longo do processo de pesquisa, verificamos que Reis Júnior produziu severas críticas a esse movimento e a suas produções artísticas, de tal sorte que, de modo algum, aceitaria de bom grado esse rótulo.

Então, verificamos que essa justificativa de etiquetar Reis Júnior como um artista modernista é o ponto-chave do processo de rememoração, de tirá-lo do esquecimento por parte de alguns setores (jornalistas, memorialistas). Contudo, qual a importância que o modernismo pode trazer para um artista? É possível verificar que aqueles que estavam dentro do movimento modernista dotavam de maior prestígio? Por que essa constante ênfase de categorizar Reis Júnior como modernista, sendo que ele mesmo rejeitava e, mesmo tendo feito parte de algumas reuniões

de Olívia Penteado em São Paulo, não estava inserido plenamente no movimento; em outras palavras, fez parte, mas não foi aceito?

Essas perguntas foram difíceis de ser refletidas e interpretadas, mas as respostas para elas vieram do próprio Reis Júnior, por meio das críticas de arte que escreveu para as colunas jornalísticas e dos livros que escreveu, os quais serão mais bem analisados no último capítulo desta dissertação.

A fim de que a pesquisa fosse concretizada, utilizamos um repertório teórico metodológico variado, tendo em vista a complexidade e variedade de assuntos que foram tratados a respeito da vida de José Maria dos Reis Júnior. A preocupação principal foi delinear o contexto histórico que o pintor estava vivenciando e como todo esse contexto influenciou em sua vida, em seu comportamento e em suas obras.

Então, no primeiro capítulo, por tratar de questões biográficas abrangendo desde os familiares de Reis Júnior, sua mocidade na cidade de Uberaba-MG até o falecimento no Rio de Janeiro, foi necessário falar um pouco de cada lugar onde o pintor esteve e de cada experiência que compartilhou. Sendo assim, ao abordar os estudos na Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, foi preciso falar da história da própria Escola, das reformas de ensino que sofreu, dos métodos artísticos que eram aplicados, da composição da grade curricular do curso de pintura e da recepção dessa organização institucional pelos docentes e discentes.

Ao fazer essa análise, verificamos que, durante o período no qual Reis Júnior esteve por lá, Belas Artes adotava, principalmente, o academicismo como método de ensino, fato que não agradava grande parte dos alunos nem dos professores, inclusive Reis Júnior. O argumento era de que o academicismo impedia a criatividade artística e impunha regras que apenas incentivavam a cópia dos ditos “clássicos” da pintura. Assim, Carlos Zílio afirmou que, com o academicismo em vigor,

o artista deparava-se com uma situação já estruturada, cujos padrões estéticos eram fixados a priori. A sua eficácia, enquanto artista, dependeria da sequência dada à sua atuação dentro desse campo culturalmente predeterminado.⁴

O mesmo raciocínio foi compartilhado por Reis Júnior, que definia o academicismo com grande insatisfação.

⁴ ZILIO, Carlos. Idem, p. 27.

(...) os methodos são antiquados, sob as vistas de professores cuja principal preocupação é combater nos alunos qualquer demonstração de personalidade. O aluno da escola, para conhecer seu metier, tem que fazer, ao terminar seus estudos, um curso auto didático ou recorrer aos companheiros, ou finalmente ir ao estrangeiro buscar conhecimento.⁵

Já em São Paulo, foi preciso tratar da presença do movimento modernista e da influência que o mesmo causou nas obras de Reis Júnior, além de esclarecer melhor sobre a importância dos mecenas para os artistas, bem como para o movimento como um todo. Para isso, analisamos estudos na historiografia sobre figuras como Olívia Penteado e Paulo Prado⁶, juntamente com os relatos dos próprios artistas e também de Reis Júnior sobre como era esse ambiente das reuniões e qual foi a sua importância.

No segundo e terceiro capítulo, a metodologia utilizada foi praticamente a mesma. Por versar sobre a fase de Reis Júnior como artista (pintor) e ter como enfoque principal o estudo de uma tela, sendo no segundo capítulo “A Retirada da Laguna” e no terceiro “Retrato de Piolin”, evidenciamos pontos de possíveis referências que Reis Júnior utilizou de outros artistas.

Sendo assim, no estudo de “A Retirada da Laguna”, verificamos proximidades com a obra de Victor Brecheret, com as abordagens que Belmiro de Almeida utilizou em sua tela “Os descobridores” e também com a tela “*Casting the Net*” da artista francesa Suzanne Valadon. Já “Retrato de Piolin” possui aproximação com as problemáticas trazidas pelo próprio movimento modernista de São Paulo, que, nesse caso, foi a presença do circo e do palhaço Piolin.

Com isso, averiguamos que as obras de Reis Júnior (como a de todos os artistas) estão intimamente ligadas com o tempo em que foram feitas, por isso carregam influências dos locais onde estudou, dos artistas que admirava e das tendências em voga na época. Isso explica por que foi primordial tratar dessas obras em seus devidos tempos históricos, para assim encontrar possíveis referências utilizadas por Reis Júnior. Esse processo também auxiliou na compreensão das técnicas de movimentos artísticos dos quais Reis Júnior era admirador e estudioso.

Por fim, no quarto e último capítulo, é o momento em que a voz de Reis Júnior mais aparece, pois as críticas de arte foram uma das únicas fontes onde foi possível enxergar o próprio Reis Júnior falando de suas preferências e experiências. Sendo assim, esse capítulo deu a

⁵ REIS JÚNIOR, José Maria dos. Na escola de Belas Artes nada se aprende porque nada se ensina! Outras informações ausentes.

⁶ Paulo Prado, assim como Olívia Penteado, era filho da elite paulistana, sendo importante nome para a divulgação e financiamento do modernismo em São Paulo.

oportunidade de amarrar assuntos e responder questionamentos propostos nos capítulos anteriores, pois Reis Júnior usou em suas críticas uma fala direta, na qual deixou claras suas inquietações.

Por se tratar de críticas de arte, foi preciso ter o cuidado teórico e metodológico ao lidar com esse tipo de fonte, tendo em vista que uma importantíssima vertente da arte é a crítica, esta que, de certa forma, interfere na maneira pela qual enxergamos determinada produção.

Constatamos que Reis Júnior, na função de pintor, esteve perante os julgamentos dos críticos e, por isso, demonstrou sua insatisfação. Esse descontentamento ocorreu principalmente pelo fato de literatos escreverem crítica, pois Reis Júnior defendia que esses profissionais das letras não possuíam qualificação para atuar no campo das artes plásticas. Para ele, não passavam de um grupo que se juntava para defender seus pares por meio do uso da crítica.

Por outro lado, quando exerceu a função de crítico de arte também cumpriu esse papel de defender seus preferidos, visto que Reis Júnior se opunha aos escritos de Manuel Bandeira contra Eliseu Visconti e outros amigos seus. Ora, não estaria Reis Júnior fazendo o mesmo que os literatos e outros críticos de arte?

Ao final, por que Reis Júnior foi ignorado pelos trabalhos acadêmicos e também pelos seus pares? Por que a maioria dos autores, ao se referir a Reis Júnior, reconhecem sua importância e apenas tratam com lástima sobre seu esquecimento sem aprofundar em sua história?

Sendo assim, esta dissertação tem o objetivo de evidenciar esse homem tão importante para a história e tentar auxiliar a historiografia e outros pesquisadores sobre a trajetória de José Maria dos Reis Júnior.

CAPÍTULO I – A TRAJETÓRIA PESSOAL E ARTÍSTICA DE JOSÉ MARIA DOS REIS JÚNIOR.



Figura 2: José Maria dos Reis Júnior ainda jovem. Sem data.

Fonte: Essa foto ilustra um artigo de jornal escrito por Reis Júnior com o seguinte título: “Na Escola de Belas Artes nada se aprende porque nada se ensina!” Jornal desconhecido.

O foco principal dessa dissertação é a vida artística e profissional de José Maria dos Reis Júnior. Este primeiro capítulo se dedica a abordar a trajetória pessoal e profissional de Reis Júnior, por isso a escolha foi priorizar aspectos profissionais em detrimento da vida pessoal; entretanto, é evidente que em determinados momentos será preciso elucidar alguns pontos de sua vida privada.

É sabido que, a partir da história de um indivíduo, é possível compreender aspectos amplos do mundo social, pois os homens são fruto de seu tempo, vivências e práticas. Assim, ao estudar um homem em específico, trazemos ao debate toda sua atuação no meio em que viveu, bem como os traquejos e experiências do contexto histórico.

Por isso, ao tratar a trajetória de Reis Júnior, virá também para o centro do debate muito mais que a história individual desse sujeito, mas as questões em voga nos locais que esteve presente — como São Paulo, Rio de Janeiro, Paris — e que foram fundamentais para esclarecer as escolhas de Reis Júnior. Em resumo, não é possível abordar o indivíduo sem considerar o contexto do meio em que esteve presente, e, ao escrever a história de um sujeito, diversos aspectos do contexto social são elucidados.

Tal como o trabalho de todo historiador, este foi pensado em meio a incertezas e não deixa de ser uma das versões sobre a trajetória de José Maria dos Reis Júnior, pois existem inúmeras possibilidades de pensar sobre esse homem, da mesma maneira que outros historiadores poderão realizar vários trabalhos sobre Reis Júnior de modos distintos.

Esse entendimento, de que não é possível construir uma só interpretação de um fato ou vida de uma pessoa, bem como a compreensão de que cada pessoa produz seu próprio olhar, também está presente na literatura. Exemplo disso é a passagem do livro **“Amar, verbo intransitivo”** no trecho que Mário de Andrade conversa com o leitor, e expõe:

Se este livro conta 51 leitores, sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável, logo depois da primeira cena cada um tinha a fräulein (Elza) dele na imaginação. (...) Outro mal apareceu: cada um criou fräulein segundo a própria fantasia, e temos atualmente 51 heroínas pra um só idílio. 51, com a minha, que também vale. Vale, porém não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como única de existência real. O leitor continuará com a dele. Apenas por curiosidade, vamos cotejá-las agora, pra isso mostro a minha nos 35 atuais janeiros dela.⁷

Sabemos das diferenças existentes no campo da História e da Literatura, sabemos também do diálogo existente entre os dois campos. O que queremos ressaltar é que Mário de Andrade conhecia a dimensão de interpretação que seus leitores poderiam criar sobre Fräulein, divergentes da que criou. Reis Júnior, diferente de Elza, foi um personagem real, que estabeleceu suas relações pessoais, deixou sua marca por onde passou e produziu suas obras, por isso poderão ser múltiplas as interpretações dadas pelos historiadores as quais discorrerão sobre sua vida e produções, e esta dissertação é uma das interpretações possíveis.

⁷ ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**: idílio. Rio de Janeiro: Agir: 2008. p.50.

A trajetória da vida de Reis Júnior foi, neste trabalho, dividida em três categorias: Pintor; Jornalista e Crítico de Arte; e, por fim, Acadêmico. Será nesse viés que trabalharemos ao longo da dissertação.

A atividade de pintor corresponde ao período em que Reis Júnior saiu de Uberaba-MG e se estabeleceu no Rio de Janeiro, ligado à Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, e também quando residiu na capital paulista em contato com os modernistas de São Paulo. Em relação à profissão de jornalista, Reis Júnior a exerceu mais especificamente durante a década de 1930, momento em que escreveu para os jornais “Diários Associados”, “Correio da Manhã” e outras imprensas, produzindo críticas de arte diversas. Por fim, Reis Júnior se dedicou ao trabalho de acadêmico quando voltou da Europa e se tornou professor da Escola Nacional de Belas Artes após a década de 1940.

1.1 - Do Interior Mineiro à antiga capital do Brasil

Reis Júnior nasceu em Uberaba, no ano de 1903. Sua família, Reis, era composta por maioria de intelectuais. José Maria dos Reis e Fidélis Reis, respectivamente, pai e tio de Reis Júnior, estiveram ligados aos assuntos que envolviam a criação do gado zebu, sendo autores de revistas e colunas de jornais em Uberaba e no Rio de Janeiro, nas quais tratavam de inovações no campo e na agricultura. Alguns irmãos de Reis Júnior também se dedicaram aos estudos.⁸



Figura 3: À esquerda, retrato da família Reis na sede da casa – Nesta foto, em frente à sede da Vila dos Eucaliptos, se encontram todos os irmãos de Reis Júnior e sua mãe. Os únicos que não

⁸ Quanto aos irmãos de Reis Júnior, cabe citar alguns nomes: **Abel Reis**, engenheiro que auxiliou em inúmeras obras e inovações para a cidade de Uberaba/MG, como a criação da estrada de ferro Mogiana. A irmã freira, **Maria José**, artista plástica que produzia dentro do convento, chegando a realizar exposições. **Eva Reis**, poetisa, escritora e membro da Academia de Letras do Triângulo Mineiro.

aparecem na fotografia são o pai, José Maria dos Reis, pois já havia falecido, e o próprio Reis Júnior. Não se sabe a data da foto, mas acredita-se que, neste período, Reis Júnior já havia se mudado para o Rio de Janeiro. O retrato foi cedido pelo Museu de Arte Decorativa de Uberaba-MG – MADA, que hoje funciona na antiga propriedade dos Reis. À direita, a sede da Vila dos Eucaliptos em 1930.

Fonte: MADA – Museu de Arte Decorativa de Uberaba.

A Vila dos Eucaliptos, fazenda de propriedade dos Reis em Uberaba-MG, era palco de banquetes de degustação de frutos exóticos provenientes de mudas trazidas da Europa e da Índia, bem como de festas diversas. Os membros da família eram cultos e letrados, possuíam vasta biblioteca e estavam sempre em contato com outros países, mesmo residindo no interior mineiro, em uma cidade que começava a se expandir.

A sede da fazenda dos Reis bem como parte da área que formava a Vila dos Eucaliptos foram transformadas no Museu de Arte Decorativa de Uberaba (MADA) desde 2002, após doação feita pelos herdeiros ao município em 1999.

Reis Júnior permaneceu em Uberaba-MG por pouco tempo. Aos 16 anos, mudou para o Rio de Janeiro. Sendo assim, temos poucas referências de sua vida como pintor na cidade. Os quadros produzidos por ele, nesse período, se encontram na sua antiga casa, que hoje abriga o MADA, e a maioria dessas pinturas são retratos de família e cópias de outras obras, a exemplo da réplica da Santa Ceia, que pintou na parede da sala de jantar.



Figura 4: À direita, Retrato de Tereza Hussar, cunhada de Reis Júnior, tela em exposição permanente no Museu de Arte Decorativa de Uberaba – MADA. À esquerda, réplica de “A Última Ceia”, de Leonardo da Vinci, feita por Reis Júnior na parede da casa onde vivia em Uberaba.

Estima-se que esta pintura parental, na fazenda dos Reis, tenha sido feita por Reis Júnior antes de se mudar para o Rio de Janeiro quando tinha apenas 16 anos ou menos.

Fonte: MADA

1.2 - Reis Júnior e os estudos na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Reis Júnior foi para o Rio de Janeiro em busca de formação profissional e intelectual, pois no Brasil a referência de educação na área das artes era a Escola de Belas Artes e a própria cidade do Rio de Janeiro. Nesse período, no Brasil, o jovem que quisesse se tornar um artista e tivesse condições financeiras para tanto, iria estudar em Belas Artes ou buscaria o cenário Europeu como opção, proporcionando, longe do interior do país, maiores possibilidades aos artistas.

Portanto, fica claro que Reis Júnior foi para o Rio de Janeiro em busca de formação. Não se pode falar ainda que ele, um menino advindo do interior, aspirava debater e produzir sobre a modernidade nas artes plásticas como buscou posteriormente, pois, naquele período (1919), os rumores do modernismo que circulavam no país estavam começando a ganhar corpo, principalmente devido à exposição de Anita Malfatti.⁹

Em vista disso, Belas Artes era um caminho para se tornar um pintor profissional, e, só após o contato com professores e colegas, é que Reis Júnior começou a refletir e militar para que mudanças na Escola de Belas Artes fossem feitas, principalmente no que tange ao modo de ensino acadêmico, distante da modernidade.

Na lista de alunos da Escola Nacional de Belas Artes, consta que José Maria dos Reis Júnior realizou matrícula no curso de Pintura em 22 de março de 1919, aos 16 anos de idade. A partir dessa fonte, podemos afirmar com precisão quando Reis Júnior se mudou para o Rio de Janeiro. Essa lista (folha de matrícula) ainda aponta as aprovações nas disciplinas, bem como a colocação em concursos de exposições de arte.

Reis Júnior permaneceu na ENBA de 1919 até por volta de 1924, ano no qual se mudou para São Paulo. O período em que estudou na escola foi marcado, de um lado, por uma vasta

⁹ A exposição de Anita Malfatti realizada em 1917 foi o marco da entrada do modernismo nas artes plásticas no Brasil, quando Anita havia retornado de Nova Iorque, onde estudou as tendências modernistas. No Brasil, ainda neste período, pouco se ouvia falar do movimento, bem como poucos artistas brasileiros sabiam o que significava. Mário de Andrade, ao ver os trabalhos de Anita, se impressionou, e foi a partir daí que formaram o clube dos cinco, composto por Mário, Anita, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia. A exposição de Anita de 1917, por seu caráter inovador e nunca visto antes no Brasil, rendeu inúmeros comentários, principalmente o de Monteiro Lobato, que ficou muito incomodado, chamando a exposição de “Paranóia ou Mistificação”.

produção pictórica, e de outro lado, por confusões, descontentamento e rompimento com a escola. Mas que instituição foi essa? O que era ensinado? Como eram estruturados os cursos? Que história essa escola possui?

A Escola de Belas Artes detém hegemonia de formação artística no Brasil há cerca de 100 anos, desde a investida de D. João VI com a Missão Artística Francesa no Brasil, possuindo uma longa história circunstanciada por reformas institucionais diversas.

O autor Carlos Zílio, artista e professor brasileiro, em seu texto de 1985, **“Formação do artista plástico no Brasil – o caso de Belas Artes”**, dividiu a história da Escola em duas periodizações decisivas: a primeira se estende da criação até 1930, e a outra, após este período até hoje, com a regência da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro).¹⁰

Zílio afirma que o primeiro período foi dominado pelo academicismo, e, por isso, essa primeira fase esteve repleta de revoltas por parte dos docentes e discentes contra o método academista de ensino. Após 1930, as ideias modernistas ganharam força na instituição, porém não conseguiram romper totalmente com o academicismo.

Essa divisão de períodos da Escola, feita pelo autor Carlos Zílio, é uma das maneiras possíveis de se entender as mudanças ocorridas ao longo do tempo na instituição. Nosso objetivo é pensar o contexto no qual Reis Júnior estava inserido, que, segundo a lógica proposta por Zílio, seria o primeiro período vivenciado em Belas Artes, no qual predominava o academicismo.

Por outro lado, sabemos que o mencionado “primeiro período” de propositura academista não foi uma constante do início ao fim: da criação da Escola no Brasil até os anos 1930, ocorreram diversas reformas do ensino, vários professores, alunos e diretores passaram por lá, alterando a história da Escola ao longo do tempo. A história de Belas Artes é viva, com sujeitos ativos, dispostos a modificá-la a todo o momento.

Entendemos a proposta de Zílio em subdividir a trajetória de Belas Artes em dois momentos, uma vez que utilizou como parâmetro a vigência do academicismo no plano de ensino. Entretanto, sabemos que, nesses recortes temporais, muitos eventos ocorreram, e é importante destacá-los de forma delimitada, haja vista Reis Júnior ter estado inserido neles, além daqueles terem influenciado profundamente sua formação.

¹⁰ ZÍLIO, Carlos. Formação do artista plástico no Brasil - o caso da Escola de Belas Artes. **Arte & Ensaios, revista do mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ**. 1(1):25-32, 1º semestre, 1994.

Não é nosso objetivo dar enfoque na íntegra da história de Belas Artes, mas evidenciaremos um ponto importantíssimo para a trajetória da Escola e para a vivência de Reis Júnior na instituição, qual seja, a Reforma de 1890, que influenciou o ensino nos anos seguintes.

A essa reforma, associa-se o nome de Rodolfo Bernardelli como mentor, que era diretor da Escola na época. Ocorrida em 1890, foi uma das mais profundas na instituição, quando passou a chamar “Escola Nacional de Belas Artes” e não mais “Academia”; todavia, a reforma não atuou somente na mudança dos nomes, mas também no plano de ensino, conforme os autores DAZZI e VALE destacam:

A Reforma de 1890 foi inovadora, e dentre suas principais contribuições destacamos a importância atribuída à sistematização e seriação do ensino; a exclusão de disciplinas que direcionavam a forma de “ver” e “fazer” dos alunos; o ensino pensado de modo a desenvolver a individualidade artística dos alunos e a importância atribuída ao conhecimento teórico.¹¹

Com a reforma de 1890, por exemplo, ocorreu a obrigatoriedade do ensino de História da Arte, integrada no currículo dos alunos, matéria que anteriormente era optativa. Assim, o aluno que escolhesse ingressar na Escola no curso de Pintura, antes de frequentar os ateliês dos cursos especiais (Pintura, Arquitetura, Gravura, Escultura), deveria cursar três anos de disciplinas teóricas e práticas, para então escolher um curso específico, como Pintura.

No caso de Reis Júnior, que ingressou na Escola em 1919, no curso de Pintura, época na qual vigoravam muitos preceitos da reforma de 1890, obrigatoriamente frequentou os três anos de curso teórico combinado com matérias práticas, para então cursar as aulas de Pintura.

Essa constatação poderia ter sido determinante no descontentamento de Reis Júnior com a Escola. Sabemos que permaneceu na instituição por volta de três a quatro anos, por isso os primeiros anos de aulas teóricas poderiam ter causado insatisfação. Sobre isso, nenhuma fonte documental de Reis Júnior aborda, mas é um ponto importante para refletir, haja vista que certamente foi necessário passar alguns anos pelas aulas teóricas, para então estudar Pintura de fato. O descontentamento por parte dele não seria por frequentar as aulas teóricas, e sim pela obrigatoriedade de cursá-las antes de frequentar as aulas práticas.

Mesmo assim, cumpre destacar que a Reforma de 1890 trouxe certa flexibilidade de escolha para o aluno, que poderia optar por diferentes cursos ao terminar o ciclo de disciplinas.

¹¹ DAZZI, Camila; VALE, Arthur. **O Ensino das disciplinas teóricas na Academia das Belas Artes através dos documentos do Museu D. João VI**. Ponta Grossa: ConFAEB, 2014. (Texto comunicação oral). p. 3.

No plano político da reforma, há a noção de proporcionar também maior liberdade ao pensamento subjetivo, o que não ocorria anteriormente na instituição. Exemplo disso foi a exclusão do ensino de Estética por considerar que o conceito de belo ou feio é subjetivo, construído pelos próprios alunos de acordo com suas concepções. Assim, Rodolfo Bernardelli exemplifica:

Também foi condenado o ensino especial da esthetica [presente na Academia]. O critério do bello formar-se-ha na consciência do alunno, si for um espirito capaz de synthese [...] formar-se-ha espontaneamente com a summa das doutrinas que professores habilitados lhe forem ministrando em cada matéria; nascerá como uma opinião individual da simples convivencia e pratica com o alto objecto de sua estudiosa applicação.¹²

Todavia, se essa atenção ao subjetivo foi dada como prioridade nos moldes da reforma e do modo de pensar na Escola Nacional de Belas Artes, por que Reis Júnior e seus colegas, juntamente com alguns professores, reclamavam da falta de liberdade e principalmente da opressão que sofriam por não poderem libertar seus pensamentos e colocá-los em prática em suas obras, tendo que seguir os preceitos do academicismo?

Por que a Escola Nacional de Belas Artes foi classificada por tantos autores e ex-alunos como uma instituição conservadora ligada aos velhos moldes do Império?

É certo que a reforma de 1890 rompeu com diversos programas tidos por antiquados e opressores, vigentes na antiga Academia Imperial de Belas Artes, mas, por outro lado, muitos aspectos continuaram em voga após a proclamação da República e reforma na Escola. Além disso, em 1890, ocorreram debates no sentido de pensar sobre a função da Academia. Sobre isso, Quirino Campofiorito se manifestou assim:

Belmiro de Almeida, José Maria dos Reis Júnior e eu andamos entre as mesmas paredes, respiramos o mesmo ar das salas de aula da Escola Nacional de Belas Artes, onde ainda ecoava sua origem na antiga Academia Imperial das Belas Artes.¹³

Desta feita, na prática, a exclusão do curso de estética — que, nas palavras de Bernardelli, foi pelo fato de que o belo ou feio parte da concepção do aluno e não da Escola — não fez com

¹² DAZZI, Camila; VALE, Arthur. *Idem*. p. 7.

¹³ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1984.p.11.

que a Escola Nacional de Belas Artes fosse mais libertária, uma vez que outras matérias obrigatórias impunham a frequência dos alunos e não estimulavam a liberdade criativa; pelo contrário, tinham de seguir os parâmetros impostos pelo ensino de arte acadêmico, diretriz da Escola.

A instauração de matérias teóricas antes de realizar o curso especial evidencia a busca de pesquisa obrigatória pelos alunos para então efetivar uma obra. Em outras palavras, o aluno de Belas Artes deveria antes estudar teorias, História da Arte, Mitologia, etc., para então produzir um quadro, escultura, gravura ou desenho.

Segundo a autora Maraliz Chhisto, para que as pinturas de temas históricos fossem realizadas, os pintores faziam primeiramente uma pesquisa sobre o tema na historiografia. Nesse aspecto, o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) teve papel fundamental.

O trabalho do pintor ao dar materialidade ao fato histórico, como diria Pedro Américo, requer pesquisa próxima à efetivada pelos historiadores. Muitos se apoiaram na nascente historiografia desenvolvida no interior do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. É comum encontrar-se nos catálogos textos explicativos das pinturas históricas expostas, algumas vezes, acompanhados da indicação da fonte historiográfica.¹⁴

O IHGB foi criado no ano de 1838 devido à carência de registro da história do país, principalmente pela necessidade de criar uma identidade cultural do Brasil por meio do campo histórico. No início de seu funcionamento, a instituição era financiada pelo imperador D. Pedro II, no entanto, com a proclamação da República, o órgão entrou em uma profunda crise, tendo que se lançar à venda de cargos de sócios.

Devido ao esforço de tentar escrever a história do país e de construir uma identidade brasileira, atualmente o IHGB possui a tutela de inúmeros documentos do Brasil colonial e imperial, oferecendo aos pesquisadores um grande acervo para consulta e pesquisa, o que não foi diferente com os pintores de Belas Artes, que, segundo Maraliz Christó, fizeram do acervo do IHGB a fonte de estudo para a realização das pinturas de temas históricos.

A Escola de Belas Artes fez parte do movimento de tentativa de construir uma identidade brasileira, dentro do qual cumpriu papel de braço artístico para se pensar a identidade nacional.

¹⁴ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura histórica nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes**. In: XXXII COLÓQUIO CBHA – DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE, 2012, Brasília. Anais... Brasília: UnB, 2012. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s2_maralizcastro.pdf.

Portanto, percebe-se ter havido um movimento intelectual importante ligado à formação da identidade brasileira, tendo em vista que isso não se estabelece somente por instituições de pesquisas como o IHGB, mas também por instituições artísticas e culturais como a Escola de Belas Artes.

É importante enfatizar que os alunos de Belas Artes faziam pesquisas sobre assuntos históricos para a feitura de suas obras, bem como para as aulas teóricas que antecediam os estudos práticos. O IHGB, então, se constituiu em uma importante instituição aliada a Belas Artes, e não se deve esquecer que, no final do século XIX e início do XX, a Escola tinha como base a diretriz do academicismo.

Em resumo, a reforma institucional vivida na Escola nos anos 1890 inseriu mudanças diversas, sendo uma delas a obrigatoriedade das aulas teóricas antes de cursar as práticas. Dessa obrigatoriedade, surgiu a figura do IHGB aliada a Belas Artes, o qual cumpriu o papel de fornecimento de dados e documentos teóricos para docentes e discentes na Escola.

1.3 - A vigência do academicismo em Belas Artes

Não é possível tratar do academicismo na ENBA sem recuar no tempo e entender melhor a política cultural que envolveu a constituição daquele espaço formativo. As bases da Escola, desde sua formação, sempre estiveram sedimentadas em padrões culturais da Europa Ocidental, em especial da França. Assim, entende-se por academicismo ou academicismo o método de ensino ofertado pelas Academias de Arte na Europa, tendo reflexo em outros lugares do mundo, como no Brasil, após a chegada da família real portuguesa. Esse procedimento de ensino academicista é herança do grupo de pintores liderados por Charles le Brun e de outros pintores professores da Academia Real de Pintura e Escultura da França. Esses mestres ensinavam pintura, desenho, arte em geral, com base em uma pedagogia pautada no rigor formal, hierarquizado e sistemático.

Conforme já mencionado, este modelo foi exportado para diversas outras instituições de ensino de Arte em vários países. No Brasil, a primeira escola de arte criada foi a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, fundada por Dom João VI em 1816, a partir da referência e intercâmbio criado com a Missão Artística Francesa. Tinha como pressuposto a formalidade do ensino academicista, pautada na sistematização do ensino artístico em matérias específicas, como

desenho, pintura, e empregando uma visão cronológica e retilínea da cultura, baseada nas diretrizes do neoclássico.

Com a formalidade e sistematização do ensino, ocorridas por meio do academicismo e da Missão Artística Francesa no Brasil, o programa de Belas Artes passou a ser chamado de Academia Imperial, e é a partir daí, na segunda metade do século XIX, que o academicismo atinge seu auge no Brasil, mediante o intercâmbio intenso com a realidade artística europeia, fortalecido com o patrocínio de prêmios de viagem aos alunos e professores a à Europa. Em outros termos, a sistematização do ensino artístico passou a definir um artista como profissional, que o difere do artesão.

Portanto, não é possível tratar das reformas curriculares ocorridas no ambiente que Reis Júnior estudou sem lembrar que a formação daquele espaço estava ligada ao poder imperial, que, por sua vez, primava por um tipo de arte e representatividade artística. É claro que, com o advento da República, mudanças ocorreram no interior da Escola, e, entre elas, destaca-se as transformações curriculares de 1890, o que não significa ter havido um rompimento definitivo com o academicismo sempre reinante naquele espaço. Certamente, aquelas reformas, aliadas às transformações que ocorriam em outros espaços, como o IHGB, permitiram diversas experiências para os alunos que por ali passaram, no entanto as amarras do academicismo persistiam.

É fácil perceber isso quando olhamos para a estruturação da Academia. O ensino era rigoroso, e até mesmo os temas a serem representados eram pré-estabelecidos, predominando a mitologia, eventos históricos e a representação de personagens reais, como os nobres e a família real. A paisagem era considerada um gênero menor em relação aos outros.

Não por acaso, a Academia teve como maior incentivo o próprio Estado brasileiro, na figura de Dom Pedro I. A relação dos alunos com o poder governamental instituído era de um verdadeiro laboratório que objetivava a construção da Identidade Nacional do país.¹⁵

Fizeram parte deste período na Academia, artistas como Vitor Meirelles, Pedro Américo, Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, entre outros, que por sua vez foram

¹⁵ As obras produzidas no Brasil durante o Império e alguns anos após a República são, em sua grande maioria, figuras ou eventos históricos, encomendadas principalmente pelo governo para que houvesse uma construção de uma identidade brasileira por meio dos símbolos nacionais. A arte foi um grande aparato para ajudar a construir a identidade desse país. Podemos citar importantes pintores da Escola de Belas Artes que se dedicaram a esses temas. Debret e o quadro **“Coroação de Dom Pedro I”**, Pedro Américo e **“O Grito do Ipiranga”**, Vitor Meirelles e **“A primeira missa no Brasil”**, Rodolpho Amoedo e **“O último tamoio”**.

professores de Reis Júnior. Praticamente todos produziram obras que carregavam temas históricos, contribuindo assim para a formulação de uma dada Identidade Nacional brasileira.

Dessa forma, criou-se uma espécie de “tradição” na qual o aluno em Belas Artes não produzia de acordo com suas convicções (ou as suas convicções eram formadas a partir do ideário da Academia), sendo que o conhecimento não era produzido, e sim um “acumulado” de saber consagrado pela Academia.

Assim, Zílio afirma que o discente já adquiria certa estrutura de ideias e criação previamente pensada e planejada pela instituição, para que a obra fosse realizada.

O artista deparava-se com uma situação já estruturada, cujos padrões estéticos eram fixados a priori. A sua eficácia, enquanto artista, dependeria da sequência dada à sua atuação dentro desse campo culturalmente predeterminado.¹⁶

Quando se diz que o aluno não produzia de acordo com suas convicções, isso quer dizer que deveria obrigatoriamente seguir padrões estabelecidos pelos professores de acordo com o plano de ensino. Os temas para a realização de determinada obra já eram pré-estabelecidos, tendo o aluno que seguir tais ordens sem inovar ou acrescentar elementos.

Por fim, a Academia possuía, ainda, um importante sistema para a garantia de obediência e hierarquia, que se constituía na distribuição de prêmios de viagem e condecoração de medalhas em concursos. Além disso, o “bom aluno”, após o término de sua formação, poderia ganhar cargo de docente na instituição. Todavia, na prática, sabemos que diversos alunos não aceitaram as imposições da escola e foram em busca de diversos caminhos.

Reis Júnior estava inserido nesse contexto, esteve em Belas Artes no período em que o academicismo estava institucionalizado e não escondeu sua insatisfação, pois, na década de 1930, quando trabalhou como crítico de arte em alguns jornais, deixou claro o descontentamento com esse sistema de ensino durante e após o tempo que lá estudou. Em uma das críticas, ao falar sobre o ensino do curso de Pintura em Belas Artes, disse que,

(...) os methods são antiquados, sob as vistas de professores cuja principal preocupação é combater nos alunos qualquer demonstração de personalidade. O aluno da escola, para conhecer seu metier, tem que fazer, ao terminar seus

¹⁶ ZILIO, Carlos. Idem, p. 27.

estudos, um curso auto didático ou recorrer aos companheiros, ou finalmente ir ao estrangeiro buscar conhecimento.¹⁷

A passagem citada é um excerto de um artigo de jornal do final da década de 1930 e denuncia o modo antiquado pelo qual ainda era ministrado o curso de Pintura em Belas Artes, mesmo com toda a inovação artística vivenciada no Brasil após os anos 1920. Oportuno ressaltar que o Reis Júnior que fala de Belas Artes no jornal, no final da década de 1930, não é o mesmo do aluno dos anos 1920, pois já havia passado por diversos tipos de formação intelectual no Brasil e na Europa.

Ingressou na Escola por ser Belas Artes a instituição formadora dos artistas que tinham como objetivo seguir profissão na carreira de pintor (ou outro tipo de arte). É certo que, com o dinheiro que a família Reis possuía, o jovem Reis Júnior poderia ter ido direto para a Europa e por lá estabelecido contato com as vanguardas artísticas, mas é preciso ter em mente que em 1919, ano em que se matriculou em Belas Artes, Reis Júnior não tinha noção dos embates intelectuais que perpassavam a Academia, tampouco possuía maturidade para refletir sobre o que significava uma instituição seguir fielmente o academicismo ou vertentes modernas.

Evidente que as transformações políticas e sociais foram várias no período em que Reis Júnior vivenciou sua primeira temporada na ENBA, e, por isso mesmo, cabe destacar que pouco a pouco o parâmetro academicista foi sendo criticado e revisto conforme as experiências políticas e estéticas de cada época. Assim sendo, a partir de 1930, momento de fortes redimensionamentos políticos no Brasil, novamente a Escola sofreu alterações em seu quadro formativo.

A partir de 1930 quem assumiu a gestão da Escola foi Lúcio Costa, um arquiteto ligado às novas tendências modernas, que realizou mudanças profundas na estrutura do ensino.

Em 1931, a gestão de Lúcio Costa tem o seu momento mais radical na reformulação do Salão. Os nomes indicados para a Comissão Organizadora já demonstravam o intuito renovador: Manoel Bandeira, Anita Malfatti, Celso Antônio, Cândido Portinari e Lúcio Costa. Fugindo totalmente da institucionalização que regia o Salão com seu ritual que implicava a aceitação dos valores acadêmicos, a Comissão propõe um Salão sem júri e sem prêmios. Esta orientação por si só, indica a alternativa de quebra de uma estrutura rigidamente hierarquizada que precisava ser alterada¹⁸.

¹⁷ REIS JÚNIOR, José Maria dos. Na escola de Belas Artes nada se aprende porque nada se ensina! Outras informações ausentes.

¹⁸ ZILIO, Carlos. Iden, p. 29.

O arquiteto diretor proporcionou algumas transformações na Escola no que tange à sistematização do ensino artístico, à extinção dos prêmios e à nova configuração do júri. Por outro lado, sua atuação rendeu comentários contrários de vários artistas, até mesmo daqueles que defendiam a arte moderna, como Reis Júnior. Isso se deve ao fato de que Lúcio Costa era arquiteto e privilegiou sua disciplina em detrimento de outras artes, como a pintura.

Assim, Reis Júnior denunciou ao Jornal “Diário da Noite” a forma de tratamento das obras que compunham o acervo de Belas Artes. O artigo se refere a alguns anos após a saída de Lúcio Costa, mas alguns ensinamentos deixados pelo diretor ainda eram diretriz em Belas Artes, principalmente a priorização do ensino de arquitetura.

A Escola de Belas Artes, como atualmente estão sendo ministrados os cursos, é apenas uma escola de arquitetura as outras artes estão relegadas para um plano inferior, no seu ensino não encontram os alunos os elementos capazes de aprimorar os seus dons. Não aprenderão nada, pois não lhe ensinam nada. O curso de pintura, por exemplo, é constituído em rigor de duas aulas: desenho e pintura.¹⁹

A reformulação do Salão de Belas Artes e dos componentes do júri contendo modernistas foram escolhas para reformular o plano de ensino da Escola, visando principalmente contrapor o academicismo.

Entretanto, Reis Júnior retornou a Belas Artes após o ano de 1940, na condição de professor da instituição. Ou seja, retornou para um local onde passou como aluno e o qual contestou na função de crítico de arte.

Nesse raciocínio, há outra hipótese a ser pensada: Reis Júnior pode ter se tornado professor de Belas Artes não por ter sido um aluno obediente (o que não configura a escolha deste trabalho), e sim pela escola ter passado por renovação, possibilitando seu acesso a ela.

Portanto, Reis Júnior retornou a Belas Artes nos anos 1940 no cargo de professor de História da Arte. Sabemos, conforme já foi dito, que a Escola beneficiava bons alunos com prêmios de viagens, medalhas e cargos na instituição. Mas como Reis Júnior, um aluno descontente com o sistema de ensino pregado na Escola, que participou de grupos contrários ao

¹⁹ Não foi possível criar referência bibliográfica dessa passagem, tendo em vista que o artigo não traz informações de data, nome do jornal, folha, pois foi encontrado em um caderno feito por Beatrix Reynal contendo recortes de artigos de jornais escritos por Reis Júnior e doados para a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Evidências apontam que foi escrito por volta de 1933-35, pois abaixo do título está escrito que Reis Júnior havia voltado da Europa.

academicismo, escreveu críticas em oposição ao plano de ensino, foi agraciado, mais tarde, com a função de professor?

Isso foi possível porque, entre a saída de Reis Júnior da Escola, na década de 1920 até meados dos anos 1940, muitos posicionamentos de Belas Artes se modificaram, e aspectos como a passagem de Lúcio Costa na direção (mesmo priorizando o ensino de Arquitetura) e a circulação dos ideais modernistas pelo país após a Semana de Arte Moderna de 1922 tornaram-na mais flexível com inovações artísticas, bem como com professores contrários ao academicismo. Isso prova que sua história é viva e permeada de sujeitos capazes de modificá-la a todo instante, pois Belas Artes de 1920 não era a mesma de 1945.

Assim sendo, pode-se dizer que as “amarras do academicismo” só foram rompidas mais fortemente a partir da década de 1930, fato que poderia ter possibilitado a volta de Reis Júnior para a Escola depois de ter frequentado tantas outras fontes de ensino pelo mundo.

1.4 – A presença de Reis Júnior em São Paulo no meio artístico modernista.

Em 1924, após a Semana de Arte moderna, Reis Júnior foi morar em São Paulo depois de sair da Escola Nacional de Belas Artes. A capital paulista lhe permitiu ligar-se ao núcleo modernista de Olívia Guedes Penteado, no qual conheceu e manteve vínculos de amizade e trabalho com Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Villa Lobos, Guilherme de Almeida, Lasar Segall, entre outros.

O movimento modernista se fortaleceu especialmente em São Paulo, devido a uma série de fatores, principalmente ao econômico, que impulsionou o cenário cultural.

São Paulo na década de 1920 era uma cidade que crescia em ritmo exponencial, experimentando desenvolvimento em diversos setores. A riqueza proveniente do café, o processo industrial próspero, o surgimento dos primeiros arranha-céus, automóveis, bondes elétricos, luzes, apitos de fábricas, enfim, a velocidade do mundo urbano se instaurava em São Paulo. Além disso, se tornava cada vez mais evidente a desigualdade social na cidade, representada pela aristocracia cafeeira e industrial, burgueses, operários, imigrantes e ex-escravos.

São Paulo enxergava nos anos 1920 a oportunidade de desenvolvimento, por ser um período melhor e promissor em comparação com a década anterior, assolada pelos “5 gêts”: a greve, a gripe, os gafanhotos, a geada e a guerra.

O historiador Nicolau Sevcenko, em seu livro “Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20”, por meio do uso e estudo de cronistas de jornais paulistanos anônimos ou pouco conhecidos, observou que a população da capital paulista não se enxergava em uma identidade dominante e abrangente, mas lidavam com atitude de estranhamento em relação às inúmeras faces que a cidade apresentou em tão pouco tempo, com o auge da metropolização, urbanização, industrialização.²⁰

A cidade e o tempo se apresentavam como uma incógnita para seus próprios habitantes. Não é nosso objetivo prolongar na questão identitária paulistana, apenas demonstrar que havia um turbilhão de ideias, estilos, escolas, pensamentos que permeavam São Paulo no início do século XX (mais especificamente falando da década de 1920).

Sevcenko demonstra a maneira que brotou e fortaleceu o movimento modernista em São Paulo em meio a esse turbilhão de ideias. Com isso, deu ênfase para a especificidade do meio urbanístico paulistano que manifestava o modernismo na cidade nos anos 1920 — uma complexa polifonia arquitetônica ligada à elite cafeeira em contraste com os cortiços sem saneamento. Duas faces antagônicas, que de alguma forma dialogavam entre si, resultando no singular movimento modernista em São Paulo.

Ademais, a cidade enfrentava o início da crise oligárquica e se defrontava com movimentos anarquistas, operários e greves, fortalecidos por ideais trazidos pelos imigrantes que somavam grande parcela da população paulistana. Sobre os ideais, importante salientar a presença do Futurismo como nova concepção antiacadêmica para alguns idealizadores do movimento modernista em São Paulo.

O movimento modernista paulista, então, se formou com artistas já consagrados, mas também, em sua maioria, de artistas emergentes que dependiam dos mecenas detentores da fortuna cafeeira para intercambiar o que era produzido de inovações pelas vanguardas europeias, de modo a ser alvo de estudos e adaptações no Brasil. É claro que a atitude dos mecenas paulistas garantia-lhes *status* e saudosismo.

Assim, o autor Sérgio Miceli afirma que as produções modernistas de São Paulo eram “nacionais-estrangeiras”, tendo em vista a recorrente busca de parâmetros fora do Brasil para se

²⁰ SEVCENKO, Nicolau. Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes nos anos 20. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2003.

produzir arte. Em certa medida, essa atitude tem como base a tentativa de se contrapor ao que era executado pelo academicismo brasileiro, enraizado principalmente na Escola de Belas Artes.

Esse raciocínio era compartilhado pelos artistas brasileiros que simpatizavam com a Arte moderna e com as inovações geradas pelas vanguardas europeias. Para eles, incluindo aqui Reis Júnior, só era possível se libertar das amarras acadêmicas e conservadoras ao buscar o cenário artístico europeu. Isso explica as inúmeras viagens feitas pelos artistas brasileiros ao exterior para estudar, visitar salões, estabelecer contatos e adquirir obras modernas.

Para Reis Júnior, estabelecer vínculos e conhecer o meio europeu era de extrema importância, pois era lá que se pensava de maneira moderna, e o pintor que quisesse produzir utilizando parâmetros diferentes do academicismo teria de buscar inovações fora do Brasil. De modo recorrente, as documentações que tratam sobre Reis Júnior abordam sua ida para São Paulo em 1924 como um ato de coragem, rebeldia contra a Escola de Belas Artes e o academicismo, uma busca de liberdade artística e profissional desvinculada de grupos e instituições.

Entretanto, o ambiente artístico da cidade de São Paulo era estruturado em grupos, principalmente o dos mecenas que mantinham reuniões periódicas, seguiam padrões estéticos, compareciam em eventos; enfim, os aprendizes que de alguma forma faziam parte de algum grupo em São Paulo na década de 1920 teriam de cumprir regras e requisitos básicos.

Portanto, ao contrário do que as documentações diversas enfatizam, Reis Júnior não foi para São Paulo em busca de um caminho mais livre na pintura, conforme aborda a maioria da documentação, mas à procura de um ambiente o qual lhe proporcionasse visibilidade no meio artístico, pois havia saído de uma instituição (Belas Artes) que garantia essa notoriedade aos seus alunos. E o grupo de Olívia Penteadó era o local ideal para tal, visto que possuía integrantes como Tarsila, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Lasar Segall, Villa Lobos, Brecheret e tantos outros de diversas áreas além das artes plásticas.

Assim, os artistas modernistas de São Paulo constituíram vínculos com essa pequena elite paulistana amante das artes, integrando suas vidas ao ritmo dos magnatas ao frequentar festas, salões, viagens, chás e reuniões em suas mansões. Trocavam opiniões e, até mesmo, mediações com o governo paulistano em concessões de auxílios como “bolsas de estudo concedidas pelo Pensionato Artístico do Estado, programa gerenciado pelas mãos clientelistas do senador-poeta

simbolista Freitas Valle, de quem se beneficiaram diversos artistas da primeira turma modernista.”²¹

Em outras palavras, os mecenas também atuaram como uma espécie de padrinhos protetores dos artistas, pois negociavam e mediavam com o governo e líderes importantes na concessão de benefícios diversos, já que possuíam prestígio e, sobretudo, ligações políticas. Miceli diz que essa rede de sociabilidade se tratava de troca de favores, pois o “pagamento” na maioria dos casos era feito em doação de obras de arte.

Não se pode afirmar com clareza se Reis Júnior se beneficiou dos recursos disponibilizados pela elite mecena, mas podemos reconhecer que ele obteve visibilidade em São Paulo, tanto na função de pintor quanto na atuação como jornalista, quando se tornou correspondente dos Diários Associados de Assis Chateaubriand na Europa.

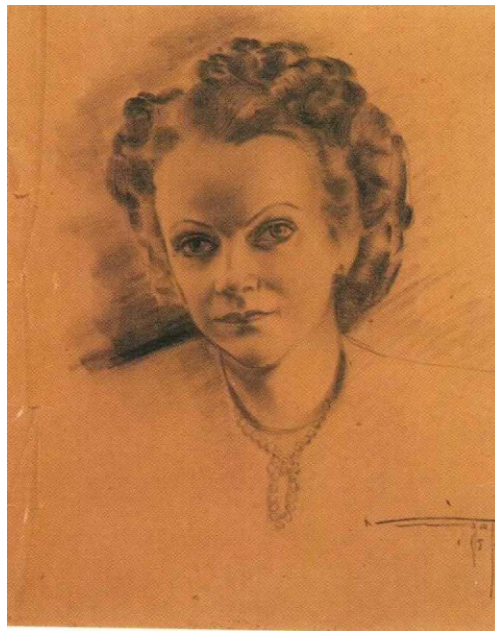


Figura 5: “Retrato de Maria” (filha de Olívia Penteado) desenho em carvão feito por José Maria dos Reis Júnior.

Fonte: No tempo dos modernistas: D. Olívia Guedes Penteado, a senhora das Artes (2002).

Por outro lado, São Paulo era o cenário dos sonhadores da arte moderna no Brasil, principalmente após a realização da Semana de Arte Moderna de 1922; e claro que as notícias chegavam a Belas Artes com ar de idealização para os jovens alunos que se rebelavam contra o

²¹ MICELI, Sérgio. **Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.25-26.

academicismo, fato este que pode ter influenciado a mudança de Reis Júnior para a capital paulista em 1924.

De certo, o fato de que ambos (Olívia e Paulo Prado) estivessem envolvidos em negócios de comercialização de café no exterior, associados a casas comissárias com filiais e frentes europeias de operação e representação de interesses, como que contribuiu para torná-los menos arredios às vogas estilísticas suscitadas por esse inusitado ciclo de mudanças nos padrões de gosto e apreciação de obras de arte. À diferença dos colecionadores perrepistas de perfil mais convencional, admiradores do gêneros e feitos da arte acadêmica e das múltiplas correntes de sua diluição amaneirada – nus e poses lânguidas, cenas históricas fantasiosas, retratos rebuscados, gênio colorístico, proezas de acabamento, atitudes saudosistas e reciclagem de estilos passados -, Paulo Prado e Olívia Penteado se mostraram bem mais receptivos àqueles artistas e obras detentores de teores manejáveis de invenção estética e estilística. Ou seja, a modalidade de sua inserção econômica na linha de frente do processo de acumulação acabou por abrir horizontes inesperados à sua atuação no plano da atividade cultural.²²

No excerto transcrito acima, o autor Sérgio Miceli demonstra o motivo pelo qual os mecenas paulistas, excepcionalmente Paulo Prado e Olívia, apreciavam as obras modernas e não se interessavam pelas telas que eram produzidas no Brasil pelo academicismo. Miceli demonstra também como o comércio permitiu o contato desses sujeitos de São Paulo com outros ambientes formativos, e isso se tornou preponderante para a formação intelectual da elite cafeeira. Assim, se delinea o contexto histórico e o intercâmbio de ideias existentes no processo de constituição de uma nova elite artística paulista.

Para o autor (e aqui anuímos à sua tese), a elite paulistana estava em pleno contato com o meio europeu pelo fato de possuírem negócios a serem tratados. Desse modo, diferente da elite brasileira que recebia retratos ao método academicista, os mecenas se adaptaram melhor ao modernismo por já estarem em contato com as vanguardas na cena europeia. Assim, o aspecto econômico, cafeeiro, industrial de São Paulo auxiliou a estabelecer contato com as inovações e tendências artísticas fora do Brasil.

Miceli comenta um exemplo interessante para refletirmos sobre até que ponto os mecenas de São Paulo eram adeptos ao modernismo: Uma versão das chamadas “Paisagens Animadas”, produzidas por Fernand Léger, foi resultado de encomenda feita por Paulo Prado. Ocorre, conforme aborda Miceli, que algumas exigências de adequação foram feitas na obra do artista ligado ao cubismo, a ponto de não mais ser reconhecida a qualidade de cubista na pintura, uma

²² MICELI, Sérgio, Idem, p. 32.

vez que Paulo Prado requisitou a definição mais realista, palpável e reconhecível dos componentes da tela.

Em outras palavras, o cubista Léger se viu na condição de produzir “ao gosto do freguês”²³, freguês este que não se adequou às produções modernistas como de fato eram, por isso pediu alterações na série pictórica de Léger, que por sua vez produziu “na contramão dos recursos reclamados pela estética cubista”²⁴, negando os preceitos do movimento do qual fazia parte.

Para Miceli, “as paisagens animadas tinham muito mais a ver com os velhos signos do que com a tessitura adensada da trama cubista”.²⁵

O exemplo dado pelo autor Sérgio Miceli das obras encomendadas por Paulo Prado a Léger explicita que a sociedade brasileira ligada às artes tinha como referência o que era produzido na Europa pelos artistas vinculados às novas vertentes artísticas, mas, por outro lado, fica claro que a realidade brasileira era outra, fato que restou na ressignificação de tais ideias modernistas.

Esse exemplo dado por Miceli nos esclarece que os mecenas paulistas considerados adeptos das novas tendências, em análise mais profunda, tinham algumas restrições com a arte moderna. Fato é que ser um mecena, transitar pelos ambientes das vanguardas europeias e possuir obras modernas era sinônimo de *status* e reconhecimento perante a sociedade brasileira. Todavia, mantinham suas exigências nas encomendas a partir de suas convicções.

Por isso, alguns autores como Sérgio Miceli defendem a ideia de que, na verdade, o movimento modernista não se caracterizou algo inteiramente inovador, mas configurou uma transformação de ideias tradicionais já postas na sociedade paulistana.

Em outras palavras, o movimento modernista apropriou de tradições regionais já consagradas, adaptando ao seu modo referências trazidas do exterior à realidade aqui vivenciada. Por isso, foi inovador até certo ponto, pois não se pode negar que também houve a criação de novos pilares, a atualização de linguagens e inauguração de novas formas de pensamento.

²³ Expressão utilizada pelo autor Sérgio Miceli ao longo do livro citado.

²⁴ MICELI, Sérgio, Idem, p. 11.

²⁵ MICELI, Sérgio, Idem, p. 11-12.

Assim sendo, em 1924, Reis Júnior buscou em São Paulo respostas para suas inquietações intelectuais, que na realidade se resumiam em ter contato com um tipo de arte diferente da que vivenciava no Rio de Janeiro desde a mocidade.

Não é possível afirmar se Reis Júnior encontrou em São Paulo o que buscava ou não, ou se, por estar em busca de um cenário artístico moderno, acabou frustrando-se com a realidade paulistana permeada pelos mecenas. Fato é que Reis Júnior ao longo de sua vida intelectual residiu em diferentes localidades por diversas vezes à procura de nova formação, por isso deve-se ter em mente que ele era fruto de seu tempo, ou seja, do século XX, período no qual o papel do intelectual é colocado em xeque durante todo momento, passando por inúmeras transformações.

Dessa maneira, por aquele tempo ter vivenciado tão bruscamente a criação e transfiguração de linguagens, novos meios de comunicação, de arte, de escrita, de linguagens, estilos, escolas e técnicas, que o mundo via o surgimento de um público novo, pessoas que buscavam qualificações diversas para se adaptar às mudanças intelectuais postas. Em outras palavras, o mundo a partir dos anos 1920 passou a exigir que o homem se transfigurasse a todo instante.

Assim enxergamos Reis Júnior: um sujeito em busca de formação, imerso em uma realidade que a todo o momento criava e reinventava novos tipos de saber.

1.5 - “É o tempo dos salões!”²⁶ Os mecenas das Artes em São Paulo e a figura de Olívia Guedes Penteado.

Olívia Guedes Penteado, Nossa Senhora do Brasil (assim chamada por Oswald de Andrade), Senhora das Artes ou Rainha do Café (apelidada por Mário de Andrade), foi uma importante personagem na difusão da arte moderna no Brasil. Advinda de família rica de produtores de café em São Paulo, ajudou no financiamento de jovens artistas que se interessavam pelo movimento modernista, vivendo uma dupla vida entre Brasil e França.

Olívia era herdeira de uma família importantíssima no cultivo do café em São Paulo, donos de muitas terras e fortuna inestimável. Filha do barão de Piratingui e casada com o primo Ignácio Álvares Penteado, Olívia fazia parte da verdadeira *socialite* letrada do café.

²⁶ AMARAL, Aracy. AS ARTES PLÁSTICAS (1917-1930).In: ÁVILA, Affonso (org). **O MODERNISMO**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

O casal cultivava gosto pelas artes, frequentava teatros, óperas e, sobretudo, salões de arte na Europa. Em um primeiro momento, Olívia e Ignácio evidenciavam preferência pelos artistas antimodernistas, também chamados de clássicos, tendo adquirido exemplares que foram trazidos ao Brasil, bem como contratado alguns desses artistas ditos “antimodernistas” para realizar retratos da família Penteado, como Henri Gervex e Paul Émile Chabas, que pintaram dois retratos de Olívia.

Ao tratar dos “antimodernistas”, Micelli se refere aos impressionistas e pós-impressionistas de Paris que declararam aversão à academia e também aos modernistas, pois, para eles, as vanguardas modernas não conseguiam aliar técnica, inovação e lirismo, somente criavam algo para atrair público sem levar em consideração o sentimento interior que o artista deve transparecer em suas produções. Sobre esse tema, Reis Júnior dedicou a maioria de suas críticas de arte, e isso será mais bem refletido no terceiro capítulo.

Não se sabe ao certo quando Olívia passa a apreciar as obras das vanguardas modernistas, todavia sabe-se que, no início dos anos 1920, já mantinha contato com os artistas modernistas de São Paulo e enviava ao Brasil frequentemente obras adquiridas nas longas temporadas parisienses. Sérgio Micelli aponta que Olívia pode ter sido a única colecionadora pré-modernista, mesmo que seu contato com o movimento modernista brasileiro tenha sido mais forte após 1923.

As idas e vindas do Brasil à França foram pausadas com a doença e morte do marido Ignácio em 1913, fato que fez Olívia vender o luxuoso apartamento em Paris e permanecer por mais tempo no Brasil. É neste momento que se aproxima dos artistas modernistas de São Paulo, principalmente Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade.

A mecena brasileira também foi uma das maiores compradoras de telas dos modernistas brasileiros, fortalecendo o movimento de maneira geral, bem como os artistas financeiramente. Além disso, após 1923, Olívia realizou viagens com Tarsila e Oswald, oportunidade na qual adquiriu algumas obras das vanguardas modernistas europeias e as trouxe para o Brasil.

Tais obras foram abrigadas no chamado “pavilhão moderno”, um salão construído a partir de uma reforma das antigas baias dos cavalos (cocheira) no jardim da casa de Olívia, em São Paulo. Esse local fora destinado a reuniões com artistas modernistas e também a expor as obras trazidas de Paris e também as adquiridas dos artistas brasileiros.

Esse movimento de idas e vindas e de contato dos brasileiros com as obras de vanguardas modernistas europeias foi um motivador que colocou os artistas do Brasil em contato com as

novas tendências francesas. Dessa maneira, as obras adquiridas por Olívia na Europa aproximavam os paulistas do universo modernista europeu; no salão dela, denominado “Pavilhão Modernista”, eles reuniam e discutiam sobre o que estava acontecendo no cenário artístico.

Portanto, a figura marcante de Olívia foi fundamental para o desenvolvimento do movimento modernista no Brasil, mesmo que sua atuação tenha sido mais expressiva após a Semana de Arte Moderna de 1922.



Figura 6: Da esquerda para a direita: Patrícia Galvão (Pagu), Anita Malfatti, Benjamin Peret, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Elsie Houston, Álvaro Moreyra, Eugênia Moreira e Maximilien Gauthier – Foto tirada na Estação Central do Brasil durante a exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro, em 1929.

Fonte: No tempo dos modernistas: D. Olívia Guedes Penteado, a Senhora das Artes (2002).

Além dos encontros semanais no pavilhão moderno, as fazendas de café de Olívia, Tarsila e Oswald também eram locais de reuniões de trabalho e descanso dos artistas. Um dos netos de Olívia se lembra dos períodos de visita dos artistas do grupo de sua avó na fazenda Santo Antônio e confirma o nome de Reis Júnior em meio aos modernistas.

No repertório de minhas lembranças, relativas aos anos de 1924 e 1925, destacam-se as referentes às temporadas dos Modernistas em nossa Fazenda Santo Antônio. Animados dias! Minha avó e meus pais se esmeravam para que nossos hóspedes se sentissem em casa. Na fazenda, estiveram Villa Lobos, Mário de Andrade, Blaise Cendrars, Tarsila, Anita Malfatti, Lasar Segall, em lua de mel com sua mulher Jenny Klabin Segall, Brecheret, **Reis Júnior**, Guilherme de Almeida, com sua mulher Baby de Almeida, Oswald de Andrade, Gregório

Warchavchik. Talvez ainda outros, é possível, mas estes são os que ficaram gravados em minha memória de menino.²⁷” (grifos nossos).

Os encontros nos salões (de Paulo Prado, de Olívia Penteado, a Vila Kyrial de Freitas Vale, dentre outros) ajudaram na divulgação e na difusão do movimento modernista no país.

Os salões modernistas eram frequentados por artistas diversos, mas era realidade restrita para poucos convidados. Mário de Andrade comenta que, entre a população da cidade de São Paulo, corriam boatos de que os modernistas eram doidos e se encontravam para realizar orgias e depravações²⁸. Ou seja, os paulistanos em geral não sabiam o que significava o modernismo em si, a grande maioria possuía uma visão deturpada.

Por outro lado, a figura de Olívia Penteado, bem como a de outros coordenadores de salões, era tida como a de poderosos, ricos, cultos, aqueles que patrocinavam finas festas e que mantinham contato com o exterior, ou seja, era sinônimo de poder ser dono de um salão em São Paulo que realizava encontro com artistas.

Maria Augusta Fonseca, em seu livro “Dos salões modernistas aos barracões dos circos”, destaca a reflexão de Gilda de Melo e Souza, a qual diz que apesar da aparente liberalidade do salão de Olívia, era ela quem impunha o dia do encontro, o teor da discussão, “impondo aos amigos o código severo de seu mundo”.²⁹ A autora ainda discute que a construção do pavilhão no jardim, segregada do corpo da casa, separava os contatos rotineiros da casa com o do salão.

O salão acabava sendo, assim, mais importante para ela que para os convidados, pois lhe permitia, sem grande risco, brincar de vanguarda em seus jardins, como Maria Antonieta brincara de pastora no Petit Trianon.³⁰

Não se pode negar que o salão era importante, também, para quem participava dele, como Reis Júnior, garantindo visibilidade social ao frequentar a fina flor da arte paulistana, abrindo caminhos e ganhando oportunidades.

²⁷ MATTAR, Denise (Org.). **No tempo dos modernistas**: D. Olívia Penteado, a Senhora das Artes. São Paulo: FAAP, 2002. p. 263.

²⁸ FONSECA, Maria Augusta. Dos salões modernistas aos barracões dos circos. In: **Oswald de Andrade**: biografia. 2. ed. São Paulo (SP): Globo, 2011. p. 193.

²⁹ FONSECA, Maria Augusta. Iden, 192.

³⁰ FONSECA, Maria Augusta. Iden, 193.

Ao afirmar que Olívia contribuiu para aproximar os movimentos que ocorriam no Brasil e na Europa, torna-se importante ressaltar que essa atuação também foi fundamental para aproximar o universo artístico europeu aos artistas brasileiros que ainda não tinham viajado para o estrangeiro com objetivo de estudar ou visitar salões. Essa era a realidade vivida por Reis Júnior, o qual, quando foi para São Paulo em 1924, ainda não conhecia a Europa; por isso, estar no meio de Olívia Penteado lhe proporcionou este contato com as telas de modernistas de vanguardas europeias, bem como de estar presente em reuniões em conjunto com os artistas do seletto grupo de Olívia.

Reis Júnior foi para São Paulo em 1924, após sair da Escola Nacional de Belas Artes, sendo assim entende-se que a evasão de Reis Júnior da ENBA não foi para constituir carreira de pintor de modo livre e desvinculado de técnicas, regras, rigor ou, de buscar caminho mais autônomo na pintura, pelo contrário, ele se vinculou a um grupo seletto, que possuía regras de convivência e produção. É claro que o academicismo fazia um papel mais severo quanto ao modo de se produzir, mas o modernismo vivenciado no ambiente paulista, sobretudo o grupo de Olívia, não era de todo livre.

Micelli afirma que os artistas modernistas brasileiros se empenhavam em produzir e incorporar a estética moderna, mas de modo restrito e limítrofe, uma vez que produziam “ao gosto do freguês”, que por sua vez não estava pronto para receber o modernismo impresso de forma descarada, nem mesmo os mecenas.

Essa é uma peculiaridade ao se referir às produções modernistas dos brasileiros; para Micelli, trabalhar ao gosto do freguês e com a realidade vivenciada no Brasil, fez com que os artistas recuassem um pouco na ousadia artística moderna.

O convencionalismo dos mecenas perrepistas como que breou o impulso de ousadia ao alcance da nova geração de artistas: estreitou os horizontes de vislumbre a que podiam se aventurar; desencorajou audácias tidas como excessivas em termos de composição e fatura; mostrou-se reticente diante dos procedimentos mais deformadores da mimese acadêmica. No limite, essa postura conservadora obrigou muitos dos artistas modernistas a recuos palpáveis no sentido de uma retomada figurativa, a qual, aliás, se revelou retardatária até mesmo em relação aos momentos precedentes de pique de sua produção autoral, no auge da explosão inovadora³¹.

³¹ MICELI, Sérgio, *Idem*, p. 33.

Dessa maneira, os modernistas dos anos 1920, incluindo Reis Júnior³², se viram obrigados a trilharem novos caminhos, associando-se a grupos e sociabilidade de apreciadores e compradores da arte moderna, muitas vezes famílias de imigrantes ricos. Isso ocorreu porque não conseguiam aliar experiências vividas no exterior à realidade do mercado de arte brasileiro.

No caso de Reis Júnior, os ditos novos caminhos e oportunidades foram percorridos entre a crítica de arte (no jornalismo) e a docência ao retornar à Escola de Belas Artes e ao Rio de Janeiro.

Além disso, os artistas brasileiros interessados no modernismo não possuíam referências nacionais para efetivar o aprendizado, por isso, recorriam ao cenário exterior, sobretudo europeu, para aperfeiçoamento. Ao retornar para o Brasil, encontravam dificuldades de assimilação desses dois mundos – o nacional e o estrangeiro.

Em contraposição a isso, os estrangeiros que vinham ao Brasil, a exemplo de Lasar Segall, Victor Brecheret e John Graz, “chegaram aqui já praticamente prontos do ponto de vista de sua formação técnica e expressiva nos gêneros de atividade artística com que se familiarizaram na Europa”.³³ Por outro lado, também tiveram que se adaptar à realidade artística brasileira que não era compatível com a nossa.

As reflexões que o autor Sérgio Miceli levanta foram importantíssimas para a construção dessa dissertação, entretanto alguns contrapontos devem ser apontados.

Em síntese, a opinião de Miceli é que os intelectuais modernistas, sobretudo os mecenas, utilizaram-se da importação de modelos artísticos das vanguardas modernistas europeias para o Brasil em benefício próprio. Para o autor, esses intelectuais não passavam de letrados retrógrados por estarem ligados a um sistema oligárquico e cafeeiro, ou seja, se encontravam presos a uma realidade antiga, mas viam na renovação artística a oportunidade de garantir-lhes prestígio e visibilidade.

Afirma ainda que esse modelo de importação artística da Arte modernista europeia representou retrocesso e não avanço na Arte brasileira, sendo preciso questionar a ideia de triunfo do modernismo tão difundida, tendo em vista que essa elite mecena cafeeira possuía mentalidade artística ultrapassada e por isso não estaria “preparada” para realizar esse intercâmbio.

³² Não é nosso objetivo enquadrar ou rotular Reis Júnior de modernista paulista, mas de situá-lo neste universo, uma vez que esteve presente neste cenário.

³³ MICELI, Sérgio, *Idem*, p. 93.

Em oposição ao raciocínio de Miceli, não é intenção desse trabalho apontar os modernistas como responsáveis pelo “retrocesso artístico”, tampouco colocá-los em pedestal. A verdade é que houve a circularidade de ideias no intercâmbio Brasil–Europa, de modo que, com a recepção desses temas em território brasileiro, estes eram adaptados à realidade vigente. Isso não implicou empobrecimento da Arte local, pelo contrário, ajudou a fortalecer a cena cultural brasileira e a encorajar novos artistas.

Até mesmo Reis Júnior, que teceu diversas críticas ao movimento modernista (tanto o europeu quanto o brasileiro), admitiu que foi a partir do seu advento que muitos jovens artistas, inclusive ele, conseguiram romper as amarras do academicismo e enxergar novos horizontes artísticos além das instituições acadêmicas. Por isso, disse que a atuação dos artistas responsáveis pela elaboração da Semana de Arte Moderna de São Paulo,

(...) tem sido bastante romanceada. Nenhum deles, nem Anita Malfatti, nem Tarsila do Amaral, nem Di Cavalcanti, nem mesmo Victor Brecheret, todos de formação mais ou menos acadêmica não a teriam mantido fora das normas artísticas convencionais, se os intelectuais não tivessem organizado a Semana de Arte Moderna, se, enfim, não tivesse havido a ruidosa, porém benéfica claqué literária.³⁴

Ele quis dizer que, mesmo que a SAM sempre tenha sido muito romanceada e pouco criticada, sua idealização foi extremamente importante para o encorajamento de outros artistas no restante do Brasil, pois conseguiu demonstrar novos horizontes artísticos além dos parâmetros acadêmicos.

Reis Júnior teceu diversas críticas ao movimento modernista de São Paulo, mas sempre ressaltou sua importância para a história da Arte brasileira, inclusive quando citou sobre a “ruidosa, porém benéfica claqué literária”, referindo-se ao papel de críticos de Arte que os literários modernistas exerceram (sobre isso, falaremos mais especificamente no terceiro capítulo).

³⁴ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1984.p.25.

1.6 – A primeira ida à França: Reis Júnior em busca de aperfeiçoamento profissional em contato com os pós-impressionistas



Figura 7: José Maria dos Reis Júnior em Paris.
Fonte: MADA – Museu de Arte Decorativa de Uberaba.

Não foi encontrada nenhuma documentação que aponte com clareza a data de saída de Reis Júnior da cidade de São Paulo. Todavia, a maioria das documentações localizadas ao longo da pesquisa, como jornais da cidade de Uberaba e memorialistas da época, destacam que, por volta de 1932, Reis Júnior embarcou à Europa para estudar, graças a uma bolsa de estudos concedida pelo governo de Minas Gerais e, em 1935, retornou à Europa e foi alguns países da América Latina na função de jornalista.

Essa bolsa de estudos, como dito, foi concedida a Reis Júnior pelo Governo de Minas Gerais no início dos anos 1930. Há evidências de que tenha sido uma troca de favores entre o artista e o governo mineiro, tendo em vista que, após a confecção do quadro “A Retirada da Laguna (1921)”, feita por Reis Júnior para a Câmara Municipal de Uberaba-MG, ganhou uma bolsa de estudos na Europa concedida pelo mesmo vereador.

Teria sido a bolsa de estudo um presente ou recompensa do governo mineiro pelo quadro pintado para a Câmara Municipal da cidade de Uberaba? Ou essa bolsa foi concedida devido a pedidos da família de Reis Júnior que residia em Uberaba e possuía fortes influências políticas na região? Essa bolsa estaria vinculada a certos grupos ou artistas na Europa, em busca de novos alunos?

Enfim, mesmo com o longo processo de pesquisa, não foi possível localizar respostas a esses questionamentos, pois a documentação na cidade de Uberaba ainda não se encontra organizada e de fácil acesso, tampouco outro historiador ou pesquisador de outra área se dedicou ao tema. Mesmo assim, sabemos que a pesquisa em História é feita, sobretudo, por meio de indagações, e, a partir disso, é possível realizar algumas interpretações — conforme ensinamento de Marc Bloch, que afirmou ser a pesquisa histórica feita de interpretações do historiador, pois “os documentos só falam se soubermos interrogá-los. Tem que saber lê-los e provocá-los”.³⁵ E esse foi o caminho seguido nesse trabalho, tendo em vista a escassez de informações sobre José Maria dos Reis Júnior, partimos do interrogatório aos documentos encontrados na tentativa de estabelecer conexão com o universo de Reis Júnior.

Não obstante, ao analisar as fontes existentes, foi possível averiguar que quem encomendou o quadro foi o vereador João Henrique Sampaio Vieira da Silva durante sua legislatura de 1920 a 1922 em Uberaba-MG, o mesmo que, nos anos 1930, já no posto de agente executivo do Governo do Estado de Minas Gerais, concedeu a bolsa de estudos para Reis Júnior.

Na França, Reis Júnior frequentou alguns salões e estabeleceu contato com artistas e professores, como André Dunoyer de Segonzac e Suzanne Valadon, sendo a última figura crucial para compreender as obras de Reis Júnior, tendo em vista que influenciou profundamente na produção artística do pintor (dedicaremos a explicar melhor sobre a relação de Suzanne e Reis Júnior no segundo capítulo).

Não se sabe ao certo quantas vezes Reis Júnior esteve na Europa. O que se pode afirmar é que foi pela primeira vez por volta de 1932 por meio da bolsa de estudos já comentada, depois em torno de 1935/1936 já na função de correspondente/enviado especial dos Diários Associados.

Parte para a Europa um pintor triangulino.

³⁵ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2002. P. 60.

Com Beatrix Reynal, a serviços dos Diários Associados, os dois representantes especiaes dos ‘Diários Associados’ irão primeiro a Roma, depois a Paris demonstrando-se em três meses nessa excursão de arte e jornalismo.³⁶

Conforme citação acima, bem como o relato de outras fontes, observa-se que Beatrix Reynal, acompanhou Reis Júnior em viagem à Europa por volta de 1935.³⁷ Após essa viagem, ambos retornaram ao Rio de Janeiro, oportunidade na qual Reis Júnior se voltou para a profissão de professor.

1.7 - A volta para o Rio de Janeiro – a vida como acadêmico na Escola de Belas Artes.

Por fim, Reis Júnior voltou para Belas Artes na condição de docente, lecionando a disciplina de História da Arte, época na qual também se dedica à função de escritor. Permaneceu no Rio de Janeiro até sua morte, em 1985.

Já então, por volta de 1928 (...) Beatrix Reynal e eu morávamos na Tijuca, à Rua Alfredo Pinto, em uma dessas casas do século passado, de porão habitável, no meio de grande jardim, por onde passeavam garças imponentes. Era uma casa confortável, com grandes salas, das quais a da frente, era ocupada por uma biblioteca bonita e escolhida; com muitos quartos, um deles reservado a Oswald (Goeldi), que ainda transformara em atelier de gravura em pequeno pavilhão, existente no quintal, à sombra hospitaleira de velhas mangueiras e sopotis.³⁸

Essa passagem elucida o momento que Reis Júnior volta para o Rio de Janeiro. De acordo com o excerto, em 1928 já não estava mais em São Paulo, em 1928, mas no Rio, casado com Beatrix; e é depois disso, na década de 1930, que foram juntos para a Europa dedicar-se ao jornal. O trecho elucida também a boa condição financeira dos dois, demonstrando também o abrigo oferecido ao amigo artista Goeldi por muitos anos.

Ela, nascida no Uruguai, mas ainda muito criança foi para a França, e posteriormente ao Brasil, era poetisa, autora de três livros (“Tendresses Mortes”, “La couleur des jours” e “Au fond

³⁶ Nessa passagem não foi possível referenciar dados específicos para citação, como data de publicação, nome do autor, devido aos recortes e colagens feitas por Beatrix Reynal no referido caderno.

³⁷ Foram duas fontes que relataram a companhia de Beatrix: O livro “Goeldi” e o artigo de jornal citado com o título “Parte para a Europa um pintor triangulino”.

³⁸ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Goeldi**. Civilização Brasileira, 1966. p. 65.

du coeur”) e junto com Reis Júnior desfrutavam de boa condição financeira. O casal estava sempre rodeado de amigos artistas, frequentavam nobres salões e eram citados por diversos nomes conhecidos das artes e da literatura, além de recebê-los em sua casa em reuniões.

Casada com um brasileiro, o pintor Reis Júnior, ela participou ativamente da vida literária da cidade, nos anos 30 e 40. Seu salão – se podemos empregar esse termo, que cheira demais ao século XIX, – na Avenida Vieira Souto, perto do Jardim de Alá, concorria com o de Aníbal Machado, na Visconde de Pirajá. Ambos recebiam Álvaro Moreyra e sua mulher Eugênia, Goeldi, Lúcio Cardoso, Augusto Frederico Schmidt, Rachel de Queiroz, Villa-Lobos, Murilo Mendes e muitos outros. Era uma bela casa, repleta de obras de arte, quadros de Lhotte, Gromaire, Vuillard, e uma imensa biblioteca no segundo andar, segundo depoimento de José Geraldo Vieira, que a fez personagem do romance *A Ladeira da Memória*.³⁹



Figura 8: À esquerda, “Retrato de Beatrix Reynal” feito por Reis Júnior.

Fonte: História da Pintura do Brasil (1944).

À direita, foto de Beatrix Reynal já idosa.

Fonte: Correio da Manhã 1969.

³⁹ MACHADO, Ubiratan. *A literatura francesa no Brasil durante a II Guerra Mundial*. P. 252. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/prosa43d.pdf>.

Esse prestígio e boa vida se findaram com o advento da Segunda Guerra Mundial, haja vista que Beatrix se empenhou em campanha em prol da resistência francesa e doou grande parte de sua fortuna para a cruz vermelha e na criação de uma rádio Brasil-França. Lutou com seus meios contra o nazismo e fundou dezenas de escolas, além de outros programas filantrópicos que criou e com os quais contribuiu.

Beatrix e Reis Júnior, a partir de então, viveram dias conturbados e marcados pelas dificuldades financeiras. A interpretação feita é que este momento, por volta dos anos 1940, é quando Reis Júnior volta à Escola Nacional de Belas Artes, dessa vez na condição de docente, haja vista que, com a falta de dinheiro, decide trabalhar na academia.

É preciso destacar que a Escola Nacional de Belas Artes não era a mesma da década de 1920, também não era o mesmo Reis Júnior que retornava: já em idade madura, após ter passado por diversos tipos de lugares e formação intelectual.

Em seu livro “Belmiro de Almeida” (1984), Reis Júnior fala de seu mestre Belmiro, que, ao retornar da Europa, preferiu seguir outras carreiras a persistir em expor no Brasil suas telas, as quais eram produto das técnicas inovadoras que aprendeu no meio europeu.

“O descaso, o menosprezo e o silêncio sobretudo com o que o nosso meio acolheu as obras inovadoras de Belmiro, foram gerais e isolantes. Entretanto, não o surpreendam nem agastaram, visto que o artista conhecia-lhe bem as deficiências; mas alteraram-lhe os propósitos: antes de apresentar a tal meio as inovações que vicejavam na Europa, era necessário esclarecê-lo. Por isso, talvez, nós o veremos, dali para diante, mais interessado no exercício do magistério e do jornalismo do que em mostrar aqui os resultados do seus estudos no estrangeiro, aos quais, entretanto, dará prosseguimento segundo a mesma diretriz.”⁴⁰

De certa maneira, Reis Júnior também fala de si mesmo, pois ao retornar de seus estudos na Europa, escolheu trilhar os caminhos do jornalismo e da docência. Talvez os motivos sejam o descontentamento com a pintura e a vocação para outras profissões, pois, após os anos 1940, suas produções artísticas ficaram cada vez menores em quantidade.

Com a volta para Belas Artes, Reis Júnior intensificou seu currículo como acadêmico e produziu seus três livros: **História da Pintura no Brasil**, publicado em 1944 pela editora Leia em nosso país e traduzido para Francês e Holandês, sendo o primeiro dicionário de arte do Brasil. Foi produzido em edição de luxo de poucos exemplares, com capas de couro, 409 páginas e 312

⁴⁰ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1984, p. 42.

ilustrações. Nele, Reis Júnior faz um aparato geral das artes brasileiras desde o período colonial até os anos 1940, demonstrando uma pequena biografia do artista e algumas obras ilustradas.

Enfim, é uma espécie de catálogo ou dicionário abrangendo um grande recorte temporal, que se tornou um manual de consulta para muitos críticos e historiadores da arte, sendo utilizado como aporte teórico em muitos trabalhos até os dias atuais. Como sito, o recorte escolhido por Reis Júnior para tratar da história da pintura no Brasil é vasto e foi dividido em nove momentos da seguinte maneira: 1) panorama histórico, no qual aborda fatos da história do Brasil, iniciando com as investidas portuguesas em nosso território (não fala ou reconhece o período da história brasileira anterior a esse episódio) até os anos 1940 em apenas 15 páginas, como uma espécie de introdução citando apenas eventos históricos; e finaliza afirmando a importância da busca de temas nacionais, marcada no campo artístico primeiramente pelas obras de Almeida Júnior para depois se voltar para a Semana de Arte Moderna em São Paulo; 2) período colonial; 3) Missão Artística Francesa; 4) os primeiros profissionais da pintura; 5) os discípulos de Debret; 6) outros pintores estrangeiros; 7) estágio preparatório; 8) apogeu; e 9) a República.

Em cada um desses períodos, apresentou alguns pintores referentes à época e uma pequena biografia bem como, em alguns casos, reproduções de suas obras. Percebe-se que Reis Júnior deu mais atenção a alguns nomes que outros, exemplo disso é a dedicação que teve ao tratar de Modesto Brocos, Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti, Almeida Júnior, enquanto sobre outros, apenas escreveu notas. Importante ressaltar que também se inseriu na lista de pintores brasileiros e falou de si mesmo.

JOSÉ MARIA DOS REIS JÚNIOR nasceu em Uberaba, estado de Minas Gerais, a 5 de abril de 1903. Fez seus estudos primários e secundários no Ginásio Diocesano daquela cidade. Terminado o curso ginasial, matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, tendo sido aluno de Modesto Brocos. Apareceu no Salão Nacional de 1918, obtendo menção honrosa. Realizou exposições individuais no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. O Governo de Minas Gerais concedeu-lhe uma bolsa de estudos. Visitou a Europa diversas vezes. Pinta paisagens e, sobretudo retratos. Decorou o Teatro e Cassino Parque Balneário de Santos e o de Poços de Caldas. Executou para a prefeitura de Uberaba um quadro “A retirada da Laguna”. Dentre seus retratos destacam-se os do cônsul francês Malzac, o da poetisa Beatrix Reynal e o do professor Fortunat Strowski, adquirido pelo Ministério de Educação e Saúde, para a Universidade de Filosofia do Distrito Federal.⁴¹

⁴¹ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **História da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Leia. 1944. p. 382-383.

Essa passagem demonstra os fatos que ocorreram durante sua trajetória até os anos 1940 que são mais importantes para ele, por isso destacou em seu próprio livro o fato de ter ido à Europa, ter estudado em vários locais e as menções honrosas que havia recebido.

Por sim, oportuno dizer que o reconhecimento profissional acadêmico de Reis Júnior alcançou apogeu com a publicação deste livro/dicionário de Arte de 1944. Reis Júnior se tornou na época mundialmente conhecido, tendo seu nome e de sua obra divulgado em diversos jornais; por isso, é possível afirmar que “História da Pintura no Brasil” foi importantíssimo na vida de Reis Júnior, talvez mais que suas pinturas e críticas publicadas, e ainda hoje é o principal fato associado ao seu nome. Em sites de buscas na internet, por exemplo, a maioria dos resultados se refere a esse livro. Raras exceções abordam seus quadros ou atividade de crítico.

Os outros dois livros foram biografias, de **Goeldi** e de **Belmiro de Almeida**, publicados em 1966 e 1984, respectivamente. Além dos livros, Reis Júnior recebia frequentes encomendas para pesquisas diversas na área das artes.

No livro sobre Belmiro, Reis Júnior fala do rompimento do artista com a Escola Nacional de Belas Artes e a posterior volta dele à instituição. Para Reis Júnior, o mestre não rompeu em definitivo com Belas Artes, porque sabia que aquela Escola era local de prestígio e *status* dentro da sociedade artística brasileira; quem dela discordasse e não fizesse mais parte estaria abrindo mão de notoriedade e reconhecimento.

Embora desde cedo com ela não afinasse (Belmiro), com ela não rompeu, talvez na esperança de que, para o bem de nossa cultura, ela viesse com o tempo a modificar-se. Por isso não cortou os vínculos com a Escola de Belas Artes, mas também por não ignorar que as premiações oficiais e o título de professor eram garantia de status prestigioso na sociedade da época.⁴²

Reis Júnior rompe com Belas Artes quando desclassificado do concurso da Escola por desobedecer as paletas de cores. Procura outros locais de formação intelectual, como São Paulo e França, se dedica ao jornalismo e à crítica de Arte, mas, quando retorna ao Rio de Janeiro, retoma atividades com a Escola Nacional de Belas Artes na condição de professor.

No fundo, Reis Júnior sabia que a academia lhe proporcionaria facilidades, abriria os caminhos, teria, em tese, *status* prestigioso ao ter seu nome vinculado ao corpo docente. E de fato, as poucas documentações, menções ou comentários que se encontram sobre Reis Júnior o

⁴² REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothek, 1984

definem como “antigo professor de Belas Artes” ou então “crítico de arte e jornalista” e muito pouco por sua carreira de pintor. Além disso, conforme já mencionado, ele e Beatrix passavam por dificuldades financeiras, portanto, submete-se à volta para Belas Artes.

A falta de dinheiro e a vida difícil do casal Beatrix e Reis Júnior permaneceram até o fim da vida dos dois. Prova disso é a carta escrita por Reis Júnior em 1979 e enviada ao irmão Abel Reis, de Uberaba, citada no início deste capítulo, e a publicação do jornal *Correio da Manhã* de 1969, na qual relatam a vida de Beatrix Reynal.

De todos os seus bens, resta, apenas, uma coleção de matrizes de xilogravuras que herdou de Goeldi. Ela pensa em vendê-las por causa de sua difícil situação, mas prefere fazê-lo para o Brasil. Vários países pensam em comprar, somente o nosso, ainda, não se ofereceu. Como ela mesma diz: “Depois de toda esta luta restaram-me, apenas, dois cães policiais e muita esperança.”⁴³

Por fim, ao escolher trabalhar sobre a vida de José Maria dos Reis Júnior, foi preciso ter em mente que o homem não é uma linha que o historiador vai desfiando e percebendo os caminhos exatos e óbvios que percorreu. O sujeito possui inúmeras variedades e múltiplas escolhas, e Reis Júnior é prova disso, pois não perseguiu os mesmos ideais ao longo de sua vida, e sim questionou suas próprias convicções. Prova disso é o fato de ter apostado no movimento modernista de São Paulo e tê-lo criticado posteriormente.

Reis Júnior é peça fundamental para compreender a História da Arte brasileira e merece ser melhor discutido. Suas obras são provas de sua dedicação e amor à Arte, viveu por ela e morreu idoso trabalhando, sem dinheiro e reconhecimento.

Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1979.
Pela primeira vez, este ano, deixei de repetir os clássicos e fazer cumprimentos aos breves feitos. Aos 75, achei que bastava. Depois de tanto trabalho, tanto aborrecimento e tantas preocupações... aproveitei as rugas (...) estou bem esticado em anos. Aqui, como estou instalado para trabalhar, é duro – muito apertado. Enfim, que há de fazer! São as injustiças impostas pelas dificuldades financeiras cada vez mais agravadas pela situação geral: trabalho cada vez mais e de qualquer maneira.⁴⁴

⁴³ HELLER, Reginaldo. Beatrix Reynal: uma luta em poema. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 1969.

⁴⁴ Carta enviada por Reis Júnior — em 28/11/1979, do Rio de Janeiro — ao irmão Abel Reis, em Uberaba. Fonte: Arquivo Público de Uberaba, documentos privados, caixa 05 de Abel Reis.

CAPÍTULO II – O ARTISTA: A PRODUÇÃO DE “A RETIRADA DA LAGUNA” (1921).



**Figura 9: Foto de José Maria dos Reis Júnior e seu característico cachimbo. Sem data.
Fonte: Correio da Manhã**

2.1 - O cenário carioca: um ambiente conservador?

O objetivo deste capítulo é explanar sobre a tela “A Retirada da Laguna”, produzida por Reis Júnior, pois, durante o processo de pesquisa, foi possível apontar diversos artistas, escolas e locais em que Reis Júnior se inspirou para produzir essa obra. Encontramos referências com a Escola de Belas Artes, com o modernismo em São Paulo e com os pós-impressionistas franceses, todas elas possíveis de serem enxergadas em “A Retirada da Laguna”.

Por ter sido pintada no Rio de Janeiro, no ano de 1921, primeiramente versaremos sobre as possíveis referências que Reis Júnior adotou em sua obra. Para tanto, será preciso esclarecer melhor sobre a modernidade artística que também estava presente na cena carioca, ao contrário do que diversas bibliografias apontam.

Não é raro na historiografia e em variados textos de outras áreas do saber encontrar comparações entre a intelectualidade carioca e paulistana, principalmente indicando o cenário de

São Paulo como sendo libertário artisticamente e do Rio de Janeiro, ultrapassado. Entretanto, seria o Rio um ambiente conservador?⁴⁵

A autora Ana Cavalcanti é especialista em História da Arte e estuda o meio artístico carioca do final do século XIX e afirma que, para os artistas cariocas, leia-se os de Belas Artes, mesmo presenciando toda a modernização e urbanização pela qual a cidade do Rio de Janeiro passava no início do século XX, no campo das artes apenas se repetiam os velhos ensinamentos artísticos do século XIX, como os quadros de estilos históricos.⁴⁶

A história foi cruel para os artistas brasileiros atuantes no início do século XX. Representantes do ecletismo e continuadores da arte anterior, reutilizando o vocabulário ornamental herdado dos estilos históricos, teriam sido não apenas um rabicho do século XIX, mas um rabicho deteriorado.⁴⁷

A autora diz ainda que a arte brasileira, em sua grande maioria, antes do fortalecimento do movimento modernista no país, não passava de um amontoado de cópias da arte europeia. Após a reforma institucional de 1890, ocorreu a mudança do nome de “Academia Imperial de Belas Artes” para “Escola Nacional de Belas Artes”, devido a vigência republicana no Brasil. Ocorre que, na prática, além da troca de nome, pouco se modificou em Belas Artes, uma vez que o sistema academicista continuou a ser empregado como método de ensino, um pouco enfraquecido devido às insatisfações de muitos discentes e docentes, mas continuava a ser um norte guiador institucionalizado.

Por outro lado, é importante ressaltar que a palavra “modernidade” já se encontrava no vocábulo das manifestações dos alunos em 1890 e permaneceu em 1920. Veja que a ideia de modernidade também estava no seio da academia e se constituía de pedido latente. Desse modo, torna-se clara que existem várias concepções de modernidade, que se transforma ao longo do tempo e varia com as concepções de cada um. Em outras palavras, os alunos e docentes de 1890 tinham uma dada concepção de modernidade, diferente daqueles de 1920.

⁴⁵ Os dicionários de arte são exemplos evidentes de comparação entre modernidade do Rio de Janeiro e São Paulo. No de Roberto Pontual, há a definição dos cariocas como conservadores e retrógrados enquanto os paulistas eram mais adeptos as novas ideias artísticas.

⁴⁶ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **O conceito de modernidade e o meio artístico carioca nos anos de 1900 a 1909**. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ana_cavalcanti.pdf. Acesso em dez. 2015.

⁴⁷ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Idem, p. 5.

Como dito, os participantes da revolta de 1890 eram “contra as concepções estéticas da Academia”⁴⁸, todavia um exemplo singular deve ser mencionado. Rodolfo Amoedo, que participou da revolta como aluno, mais tarde na condição de professor, se desentenderia com Reis Júnior por causa do uso das cores de uma aquarela, devido a este último desobedecer às técnicas impostas, como foi mencionado acima.

Veja que Rodolfo Amoedo, quando jovem, lutou pela busca da modernidade em Belas Artes na referida “revolta de 1890”, contudo, mais tarde, seria o mesmo que entraria em desavença com Reis Júnior quando o aluno tenta criar um quadro moderno escolhendo a própria paleta de cor, desobedecendo aos parâmetros academicistas.

Todavia, é preciso ter em mente que os tempos eram outros, ou seja, a concepção de modernidade de Amoedo poderia ter se modificado, bem como poderiam as exigências de parâmetros modernos buscados pelos defensores da arte moderna na década de 1920 ser distintas da geração de 1890.

De certo modo, Reis Júnior faz trajeto parecido, pois participou de um grupo de rebeldes contra a academia, rompe com a Instituição, mas volta anos depois na condição de professor. Isso demonstra que Belas Artes sempre esteve em plena modificação, mesmo possuindo algumas divergências quanto ao plano artístico moderno que circulava por São Paulo, pelo próprio Rio e também por outras localidades brasileiras, era uma instituição fruto de seu tempo, que acompanhava todas essas mudanças, embora de modo restrito e fechado.

A Academia de Belas Artes conseguia assimilar algumas noções ligadas ao modernismo; algumas ideias do movimento que já pairavam no Brasil chegavam até à escola. Por isso, os alunos discutiam questões relacionadas ao modernismo e até defendiam sua implementação nas produções da instituição. Isso prova que a Escola Nacional de Belas Artes, mesmo conservando o academicismo por longos anos, não estava desvinculada do que era discutido no campo artístico de modo mais amplo (cenário de São Paulo, europeu e até mesmo norte-americano, local onde Anita Malfatti teve contato com professores ligados ao modernismo e pintou suas principais obras).

Restou demonstrado que Belas Artes, ao longo de sua história, esteve em profunda modificação por meio das reformas ocorridas. Nesse processo, houve a recepção de assuntos

⁴⁸ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Idem, p. 12.

ligados às inovações artísticas, mesmo sendo a escola uma instituição contrária a esse tipo de tema.

Portanto, pode-se dizer que, quando Reis Júnior voltou para a escola na condição de professor, em meados dos anos 1950, os tempos eram outros, diferentes de quando era aluno. O mesmo raciocínio pode ser empregado para o caso de Rodolfo Amoedo, quando se desentendeu com Reis Júnior por utilizar métodos de pintura divergentes dos impostos. Isso não significa que o mestre não defendia mais as ideias modernas nas artes como fez em 1890, mas que o seu posicionamento de defesa da modernidade na arte não era o mesmo dos seus alunos 30 anos depois, porquanto a Escola de Belas Artes não foi a mesma desde sua criação, sempre esteve em profunda metamorfose.

De certa forma, o movimento ocorrido com a urbanização, de copiar a arquitetura francesa nos palacetes e prédios públicos do Rio de Janeiro, teve exemplo parecido no campo artístico, quando os professores da Escola Nacional de Belas Artes exigiam que seus discentes fizessem cópias de obras clássicas nos parâmetros academicistas.

Não é novidade que, no decorrer do tempo, a palavra ‘modernidade’ assumiu uma variedade de conceitos de arte, diversos uns dos outros. Em nome da Modernidade, os estudantes da Academia de Belas Artes no século XIX pediram a reforma da instituição. Posteriormente, em nome da modernidade, os modernistas de 1922 criticaram os artistas brasileiros do século XIX. E mais tarde, em nome da modernidade, os defensores da arte abstrata questionariam o papel vanguardista dos modernistas de 1922.⁴⁹

Em suma, Ana Cavalcanti quis dizer que temas modernos circulavam no ambiente carioca, destacando-se principalmente na esfera urbanística. Entretanto, a figura da Escola de Belas Artes ainda simbolizava como um oásis em meio à cidade do Rio, que estava passando por um processo de modernização, enquanto a instituição formava artistas nos moldes academicistas técnicos em cópias.

Por isso, a expressão “atmosfera conservadora do Rio” dita pelo autor Walter Zanini⁵⁰ para caracterizar o ambiente artístico no Rio de Janeiro é questionável, pois afirmou que o Rio estava acomodado às tradições da Escola Nacional de Belas Artes, da Academia Brasileira de

⁴⁹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Idem, p. 18.

⁵⁰ ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p.510.

Letras e de outras instituições, mas não levou em consideração outros âmbitos artísticos da cidade. Reis Júnior também apontou entendimento semelhante ao dizer que a Escola Nacional de Belas Artes e a Academia de Letras são dois “baluartes oficiosos do academismo”.⁵¹

Zanini comenta que uma comitiva formada por Oswald de Andrade, Armando Pamplona e Mário de Andrade foi ao Rio de Janeiro no ano de 1921, na tentativa de diálogo com os artistas cariocas abertos às ideias modernistas (ainda muito dispersos), fortalecendo o eixo São Paulo–Rio de Janeiro.

Destacou ainda nomes importantes para a “abertura do ambiente conservador do Rio”, como Di Cavalcanti, que dividia funções entre São Paulo e Rio de Janeiro; Vicente do Rego Monteiro, embora de Recife, mas desenvolvendo trabalhos no Rio; Ronald de Carvalho; Aníbal Machado; Ismael Nery; e Goeldi.

Em meio a esses nomes dos artistas cariocas abertos às ideias modernistas, Walter Zanini também inseriu Reis Júnior e disse que “no mineiro de origem (...), a composição exclui o descritivismo acadêmico e impõe-se pelo espírito de síntese das formas e cores”.⁵²

As palavras de Zanini comprovam que Reis Júnior era avesso às imposições artísticas acadêmicas, e isso transparecia em suas pinturas de cores fortes e formas marcantes.

Por outro lado, estas instituições (ENBA, IHGB, Academia Brasileira de Letras) seriam capazes de cunhar entendimento geral para todo o Rio de Janeiro? Em outros termos: o Rio era conservador e não apresentava afeição à arte moderna somente por possuir como tais instituições?⁵³

De fato, não acreditamos ser o Rio um ambiente conservador, conforme dito por Walter Zanini, mas uma cidade que produziu arte moderna diferente da que foi pensada em São Paulo e fortalecida após a Semana de Arte Moderna em 1922. Para isso, o livro “Modernismo no Rio de Janeiro”, da autora Mônica Velloso, forneceu a base para essa análise.

De forma breve, a autora analisa pontos de socialização da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e começo do XX, como as ruas e os cafés, locais onde os artistas boêmios se encontravam para conversas informais, bem como para trabalharem. Além disso, explora o

⁵¹ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1984. p.41.

⁵² ZANINI, Walter. Idem, p. 567.

⁵³ Não é objetivo do trabalho aprofundar na discussão do IHGB, tampouco da Academia de Letras, visto que as instituições foram citadas somente para especificar a fala de Reis Júnior.

universo de criação desses humoristas boêmios, que são as revistas ilustradas compostas por críticas diversas, tendo como base a caricatura. Dessa maneira, nos demonstra que o Rio de Janeiro estava em efervescência política e, com isso, produziu reações pela via moderna, que foi a utilização do humor nas produções artísticas.

Assim, o Rio de Janeiro possuía expoentes e percepções diversas da modernidade, e o humor impresso nas paródias e nas caricaturas é um ponto de análise possível.

Por esses artistas, a caricatura se constituía um produto final da captação da modernidade vivida na cidade do Rio, modernidade esta evidenciada, por exemplo, pelas reformas urbanísticas empreendidas por Pereira Passos. Em outras palavras, a caricatura pode ser considerada uma arte moderna, a qual imprimia o sentimento modernizador que o caricaturista traduzia da cidade.

O caso da modernidade no Rio de Janeiro é singular, pois a reforma urbanística promoveu também a exclusão de diversos povos, colocando-os à margem da sociedade. Assim, essas pessoas criaram seus próprios grupos de socialização e canais participativos, fato que fez os intelectuais se debruçarem neste “submundo”, no mundo da rua junto com os populares, pois as ruas representavam um caráter tipicamente nacional, sendo expressiva e única, não tão marcante em outras cidades brasileiras. Era ali, na rua, onde tudo acontecia e se organizava; exemplos disso eram o carnaval, os ambulantes e a capoeira, e assim o caricaturista percebia essas manifestações e retratava esse povo “da rua”.

No imaginário urbano do Rio, é nítida a insistência nos temas da espontaneidade, da informalidade e do inconformismo, que aparecem como essência constitutiva do carioca. Avessos à ideia de movimento, organização e projeto, os intelectuais frequentemente imaginam outro espaço de instauração do moderno.⁵⁴

Esta noção de produção artística desvinculada das regras e da formalidade se contrapõe claramente ao academicismo perpetuado em Belas Artes. De certo modo, esse estilo mais livre caracteriza também o modo de vida do carioca, representado na figura do boêmio.

Uma instituição como Belas Artes, na esfera do Rio de Janeiro, demonstra situações antagônicas: de um lado artistas desvinculados da sistematização e formalidade artística retratando os povos das ruas, fazendo paródias em versos carnavalescos contra políticos, produzindo caricaturas humorísticas publicadas em revistas periódicas e jornais; e de outro,

⁵⁴ VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Editora Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 1996.

alunos realizando cópias de telas da arte neoclássica europeia, pintando grandes nomes consagrados e seguindo regras acadêmicas.

Dessa maneira, o Rio de Janeiro apresenta exemplos de análises múltiplas quando o assunto é modernidade nas artes; existiam diversos grupos produzindo de maneiras distintas. Entre os artistas que aqui chamaremos de livres e os vinculados a Belas Artes, havia grande diferença, mas a escola não estava fechada ao que era produzido fora dela.

Por isso, Reis Júnior, Belmiro de Almeida e tantos outros que se contrapuseram ao sistema de ensino de Belas Artes tinham em mente um dado modelo de modernidade, ou mesmo algo que se defrontava ao Academismo. Por isso, afirmamos que o ambiente carioca mais livre adentrava a instituição de alguma forma, havia a circulação de ideias entre esses dois ambientes. Da mesma forma, também ocorria o intercâmbio entre alguns alunos e docentes de Belas Artes e as vanguardas europeias. Por fim, a Academia de Belas Artes não era totalmente fechada e não estava desvinculada do ambiente carioca de modo mais amplo.

Confirmando a tese de circulação de ideias entre os dois ambientes, Velloso diz que os cafés funcionavam como uma espécie de paródia da Academia, nos quais os intelectuais ironizavam o funcionamento e as regras nela impostas. O exemplo citado pela autora foi o fato de que revistas como **O Malho**, **Tagarela**, **A Bruxa**, **A Cigarra**, **Fon-Fon**, entre outras, muitas delas foram produzidas nas mesas dos cafés Papagaio, Confeitaria Colombo e outros pontos de socialização. Em muitos casos, cada intelectual tinha sua mesa, que por sua vez possuía um nome. Emílio de Menezes, por exemplo, após ilustrar a obra **O Corvo**, de Edgar Allan Poe, nomeou sua mesa de trabalho na Colombo de “urubu”. Ou seja, os boêmios, ao possuírem uma cadeira fixa nos cafés, estavam satirizando os professores da Academia. A autora cita ainda um exemplo francês:

Um dos cabarés franceses mais famosos do final do século, o Chat Noir, era a réplica da Academia francesa: seus funcionários vestiam-se com os trajes verdes dos acadêmicos. Quando os patronos chegavam, eram agraciados com exagero caricatural.⁵⁵

Sabemos que 1922 foi um ano emblemático para o campo das artes, e os artistas cariocas também demonstraram suas produções. O governo do Rio de Janeiro promoveu uma exposição

⁵⁵ VELLOSO, Mônica Pimenta. Idem, p.52.

sobre o centenário da Independência do Brasil, na tentativa de enfatizar os feitos da República e da reforma urbanística do Rio. Todavia, os intelectuais boêmios produziram uma sátira contra a tentativa do governo, retratando a realidade pobre que o Rio de Janeiro vivia.

Que maravilha emocional simétrica
De luz elétrica e cimento armado
A entrada é a célebre avenida
Mas a saída é a Praça suja do mercado⁵⁶

Não é objetivo da autora Mônica Velloso, e também não é deste trabalho, fazer a comparação dos movimentos modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, tampouco realizar uma análise das obras resultantes desses movimentos. Entretanto, é preciso enfatizar que o Rio também discutiu e promoveu obras modernas e pensou sobre a modernidade. Dessa maneira, torna-se necessário combater, segundo a autora, “a associação de São Paulo às categorias de seriedade, trabalho e espírito empreendedor, em oposição ao Rio, associado à ideia de humor, malandragem e festa”⁵⁷; aqui, acrescentaria ainda, o Rio associado a Belas Artes e sendo um ambiente conservador, conforme defendeu Walter Zanini.

É necessário fazer a reflexão sobre modernismo sem considerar somente o exemplo ocorrido em São Paulo, mas perceber também as diversas experiências ocorridas no Brasil como um todo. Por isso, não é válido comparar o que ocorreu no Rio com São Paulo, pois a modernidade carioca não foi um movimento organizado e homogêneo, e o termo “modernidade carioca” foi dado *a posteriori* pelos estudiosos, ou seja, os intelectuais da Colombo, das revistas humorísticas e os caricaturistas não tinham a consciência de estarem participando de um movimento unitário intitulado “modernismo carioca”, por exemplo. Entende-se que essa classificação foi dada pelos estudiosos com o evento já fechado e consumado, por isso deve-se ter cuidado ao fazer comparações.

Embora de maneira diferenciada, essas análises remetem a uma questão comum: a necessidade de reexaminar o modernismo em suas diferentes nuances culturais. Assumir essa perspectiva significa ressaltar a complexidade do fenômeno,

⁵⁶ XIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 1997, Belo Horizonte, MG. **Anais...** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1997, p. 421.

⁵⁷ VELLOSO, Mônica Pimenta. Idem, p. 14.

deixando de compreendê-lo enquanto experiência homogênea e uniforme e procurando captar as diferentes expressões do moderno.⁵⁸

Por fim, ao se referir sobre o tema “modernismo”, é preciso ter em mente as diversas formas que o movimento apresentou no Brasil, não só em São Paulo, mas em diversas localidades do país, inclusive no Rio de Janeiro que muitos autores julgam ter sido retrógrado às inovações artísticas em comparação com o panorama paulistano.

Para Mônica Pimenta Velloso⁵⁹, quando é feita a comparação entre moderno e velho, homem moderno, pintura moderna, espírito moderno, acontece uma relação entre o tempo e a história. Dessa forma, é possível dizer que existiram várias “modernidades”, de modo que o que é moderno para Reis Júnior não faz sentido para seus professores, os quais por sua vez consideravam modernos outros tipos de produções. Resumidamente, o “moderno” assume significados diferentes de acordo com quem o vê.

2.2 – As contribuições do professor e artista Belmiro de Almeida na formação intelectual de Reis Júnior e no quadro “A Retirada da Laguna” (1921).

A circularidade de ideias renovadoras estava em voga não só em São Paulo, mas também no cenário boêmio carioca, até porque Belmiro de Almeida, mesmo sendo professor de Belas Artes e estando integrado em um ambiente hostil a novidades artísticas, foi destacado e premiado pela maneira que pintou “Arrufos”, totalmente contrária aos preceitos dos gêneros adotados pela escola, bem como por ter sido um dos caricaturistas das Revistas Ilustradas cariocas citadas por Mônica Velloso. Em outras palavras, embora professor de Belas Artes, Belmiro estava inteirado das renovações artísticas que circulavam também no Rio de Janeiro.

Como se viu anteriormente, o processo de ensino e aprendizagem no interior da ENBA foi fruto de muitas discussões relacionadas com alterações políticas e sociais que o país vivia e, conseqüentemente, com mudanças curriculares.

⁵⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. Idem, p. 30.

⁵⁹ VELLOSO, Monica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. – (Coleção História &... Reflexões, 14).

Belmiro de Almeida (1858–1935) produziu e ensinou arte aos seus alunos contrapondo o sistema de ensino academicista, por ser um dos primeiros a se dedicar à produção de caricaturas e também por ter pintado alguns quadros influenciados pelo cubismo⁶⁰. **Belmiro de Almeida**, então, foi nome importante da modernidade artística neste país, mesmo não estando ligado ao ambiente artístico de São Paulo.

A caricatura era uma arte nova de expoente francês, que, conforme dito, estava ganhando espaço no Rio de Janeiro, principalmente após as reformulações urbanas promovidas por Pereira Passos⁶¹ no final do século XIX.

Muitos artistas cariocas se dedicaram à caricatura como forma de protesto e questionamento político. Publicadas em revistas de humor, a caricatura era uma arte importante para o momento, pois conseguia abranger diversos públicos por haver pouca escrita, tendo em vista o grande número de analfabetos. Sua capacidade de intervenção era eficiente por ser de rápida leitura, além de abarcar temas diversos.

[...] imerso no tempo presente, na história, que se constitui em matéria-prima da modernidade, o caricaturista seria capaz de flagrar, com argúcia, o cotidiano. Ele é, portanto, o pintor das circunstâncias, o flâneur e o filósofo. O ritmo vertiginoso do tempo e dos acontecimentos exige velocidade de execução. O caricaturista responde, portanto, às exigências do seu tempo. Concisão, intensidade, simplicidade, maneira direta de apresentar o tema.⁶²

O Rio de Janeiro apresentava uma das formas de modernidade artística por meio da caricatura. Ao dizer “formas de modernidade”, afirmamos no sentido de que existem diversas maneiras de expressar a modernidade por meio dos diversos campos artísticos.

Nesse trabalho, entendemos que os cariocas também exprimiram e apoiaram a arte moderna, mas com meios distintos dos paulistas. Assim, o Rio de Janeiro também foi “moderno”

⁶⁰ O movimento artístico Cubista, marcado pela predominância das formas geométricas nas obras de arte, tem seu início registrado nos anos iniciais do século XX, com exemplares de Cézanne e Picasso. No Brasil, o cubismo ganha notoriedade especialmente após a Semana de Arte Moderna, com telas de alguns artistas como Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro. Todavia, o quadro “Mulher em Círculos” de Belmiro de Almeida é de 1921, demonstrando o contato que esse pintor mantinha com o meio artístico europeu.

⁶¹ Pereira Passos foi prefeito do Rio de Janeiro de 1902 a 1906, sendo responsável pela reforma urbanística da cidade inspirada nos moldes da capital francesa. Todavia, tal reformulação urbanística foi motivadora da retirada da população pobre do centro para os morros cariocas.

⁶² VELLOSO, Monica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. – (Coleção História &... Reflexões, 14). p. 108.

ao lado de seus sujeitos, mas com outras formas de expressão, tais como a música, a revista, a caricatura, as charges, o samba, a boemia e até mesmo o jeito carioca de lidar com o cotidiano. Dessa maneira, Mônica Velloso nos indica uma interpretação possível, na qual diz que os intelectuais do Rio de Janeiro fizeram do humor, da boemia e das caricaturas a manifestação da arte moderna no Rio de Janeiro.

Belmiro de Almeida foi um desses caricaturistas cariocas, publicando em revistas como “A Cigarra”, “A Bruxa”, “João Minhoca”, “Revista Moderna” e “Rataplan”. Essas eram as principais revistas que produziam críticas à sociedade de modo irreverente, na maioria das vezes utilizando a caricatura e o humor como veículo, sendo pioneiras no uso desse tipo de arte no Brasil. Portanto, os caricaturistas, nas palavras de Velloso, possuíam “olhar inquieto”, eram boêmios e escreviam nos bares e cafês, mas criticavam temáticas importantes de sua época por meio do uso do humor e da ironia.

Mesmo Belmiro de Almeida fazendo parte do corpo docente da Escola de Belas Artes, conseguiu por alguns anos ver além da Escola, pois essas ideias renovadoras e provenientes das vertentes artísticas circundavam a sociedade carioca e, de alguma maneira, penetravam em Belas Artes. Em outras palavras, assim como Belmiro de Almeida, outros docentes e alunos de Belas Artes tiveram contato com ideias renovadoras que já circulavam no país e estavam pulsando nas ruas, nos cafês, em suma, na boemia do Rio de Janeiro. Esse convívio fortaleceu o contraponto ao rigor do ensino vigente em Belas Artes, pois tais ideias foram levadas para dentro da escola.

Ao se tornar caricaturista e professor, Belmiro rompia os muros da Escola Nacional de Belas Artes; em outros termos, ele abria o caminho para que o ambiente externo, carregado de possibilidades, ansioso por renovações, pouco a pouco chegasse no interior daquele ambiente educacional que surgira com o propósito de seguir modelos já consagrados pela arte ocidental europeia.

O início do século XX na Europa já havia demonstrado a necessidade de renovação artística. Não por acaso os anos 1920 em Paris são marcados pelas vanguardas; chegara então o momento que esses ecos de renovação se aproximariam do Brasil.

No Rio de Janeiro, o itinerário de renovação partiu das ruas, da imprensa e da boemia para a escola, e Belmiro foi um desses intelectuais que sentiu e viveu o ambiente de renovação e, como professor da Escola, foi capaz de questionar os métodos de ensino e criar novas propostas, mais condizentes com aquilo que se convencionou chamar de “vanguarda”. Abre-se, assim, a

possibilidade de pensar não somente a renovação no interior da Belas Artes, mas também o processo de criação de arte moderna no Rio de Janeiro, que, em comparação com São Paulo, possuiu suas especificidades. O contato entre o professor Belmiro e o estudante Reis Júnior será preponderante para a formação deste.

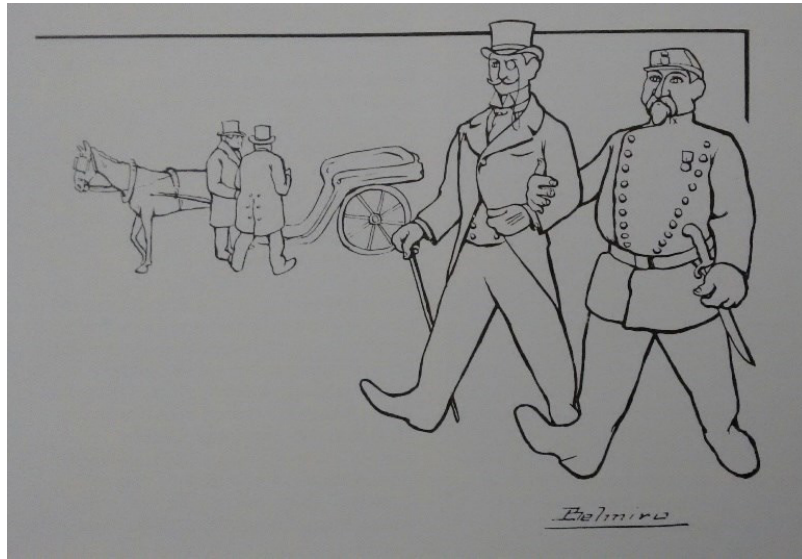
Sendo assim, ao contrário das posições mais frequentes de que o Rio não apresentava traços de modernidade nas artes como ocorria em São Paulo, observamos que não foi bem assim. O Rio de Janeiro tinha suas “formas de modernidade” e muitas ideias inovadoras que circundavam o país também se refletiram no Rio, mesmo sendo a Escola Nacional de Belas Artes uma instituição que prezava pelo academicismo.

Entretanto, não se pode igualar Belas Artes a Rio de Janeiro de modo amplo e julgar os cariocas como retrógrados no que tange ao cenário artístico, pois o que se vê são diversos autores caracterizando o Rio como conservador, mas analisando somente a Academia de Belas Artes, sendo que a instituição era uma das expressões artísticas do Rio de Janeiro, dentre as várias possíveis de serem estudadas.

Além disso, todas essas outras manifestações artísticas que eram notícia na Europa e começavam a ganhar notoriedade no Brasil, como a caricatura e as produções de telas modernistas das vanguardas, também figuravam como assunto em Belas Artes, mesmo sendo uma Escola rígida no que se refere ao ensino acadêmico. Em outras palavras, era rigorosa, mas não era uma bolha cultural: ideias permeavam aquele ambiente e, de alguma maneira, eram discutidas pelos alunos e docentes adeptos a um segmento mais moderno.

Prova disso é a consciência de arte moderna que muitos alunos e docentes possuíam, como o caso do professor Belmiro de Almeida produzir caricaturas e pintar temas da vida doméstica e cotidiana, julgados banais pelo academicismo, bem como discentes pleitearem a inserção de um novo sistema de ensino que considerasse temas e atitudes modernas.

Na caricatura colacionada abaixo, percebe-se o emprego do traço simples do desenho para retratar uma crítica social. Esse tipo de arte era algo impensável de ser ensinado ou tratado dentro dos padrões técnicos de ensino em Belas Artes. Mesmo assim, foi feito por um professor da instituição, o qual, por meio de sua arte, influenciou vários alunos a buscarem renovação artística, inclusive Reis Júnior.



**Figura 10: Caricatura de Belmiro de Almeida intitulada “Os dois poderes” de 1905.
Fonte: Belmiro de Almeida (1985).**

Belmiro foi crítico assíduo do sistema de ensino artístico acadêmico instituído em Belas Artes no final do século XIX e início do XX, período no qual exerceu atividade de professor da instituição. Oportuno salientar que, mesmo sendo parte do quadro docente, havia a possibilidade de fazer crítica aos métodos de ensino, direito do qual Belmiro fazia uso fortemente, tanto em suas aulas como na expressão de suas produções.

Para fazer a análise da educação intelectual e o papel exercido pelo professor Belmiro de Almeida no processo formação de Reis Júnior, utilizamos como fonte o livro “Belmiro de Almeida 1858-1935” escrito por Reis Júnior no final da década de 1980, um ano antes de sua morte. Assim, essa biografia feita pelo aluno sobre o mestre nos elucida muitos pontos sobre a influência formativa deste sobre aquele.

Reis Júnior escreveu um livro sobre a vida de Belmiro de Almeida em 1985, quando já estava idoso, por isso a todo momento utilizou relações de memória sobre fatos ocorridos 60 anos antes entre autor e biografado. Fica evidente que Belmiro foi peça fundamental na formação de Reis Júnior, pois este o utilizou como aporte teórico na confecção de suas obras.

Exemplo disso é quando Reis Júnior faz citações na biografia sobre o quadro “Os descobridores”, pintado por Belmiro de Almeida. Segundo Reis Júnior, se trata de um quadro grande que possui como enredo o “descobrimento” do Brasil, mas que não retrata o aspecto

brilhante e vitorioso do evento, mas a “trágica odisseia dos desagregados abandonados na nova terra por Cabral”⁶³.

Percebe-se que Belmiro de Almeida pintou uma tela retratando um evento histórico, o “descobrimento” do Brasil. Como já se sabe, o gênero de pintura histórica possui como base a representação de enredos históricos, cenas mitológicas, fatos bíblicos, entre outros, nos quais os grandes feitos são exaltados e os protagonistas assumem a figura de heróis.

Importante destacar que o gênero de pintura histórica foi um dos grandes aliados ao academicismo, que se utilizava desse recurso técnico e temático como método de ensino. Além disso, esse tipo de pintura foi responsável pela maioria das encomendas advindas do poder público, pois necessitavam de exaltação de seus feitos. Não foi diferente com “Os descobridores”, que partiu de uma encomenda do governo brasileiro na década de 1890 para a comemoração dos 400 anos do “descobrimento” do Brasil.

Entretanto, Belmiro de Almeida, ao pintar sobre um tema tão grande, escolheu retratar o enredo de forma simples com personagens anônimos que nada se assemelham a figuras de heróis, mas a homens comuns, cansados e talvez doentes em uma paisagem árida que sugere sensação de abandono, que em sua totalidade transmite tristeza.

O mesmo fez Reis Júnior, que, em sua tela “A Retirada da Laguna”, não representou a vitória do Brasil na Guerra do Paraguai, mas a doença, fome, sede e cansaço dos combatentes, os quais não são heróis que venceram a Guerra do Paraguai, e sim os que foram vencidos pelas peripécias do caminho. Da mesma maneira que “Os descobridores”, a tela “A Retirada da Laguna” foi fruto de encomenda do poder público da cidade de Uberaba-MG para ficar exposta na Câmara Municipal, local onde ficaram abrigados os combatentes de maior patente da expedição Laguna, que partiu do Rio de Janeiro, recebeu reforços em Uberaba-MG e marchou até Miranda-MS.

É um quadro de proporções grandes, medindo 3,32 m × 2,00 m, o qual referencia um evento histórico que dá título à obra, a **Retirada da Laguna**, que foi uma expedição organizada durante a Guerra do Paraguai em que uma coluna de homens objetivava marchar do Rio de Janeiro, recebendo reforços em Uberaba-MG, até a cidade de Miranda, no Mato Grosso, para

⁶³ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1984.p.3 50.

defender o território brasileiro invadido pelo Paraguai. Hoje, o quadro se encontra na Câmara Municipal de Uberaba, local onde estes combatentes já estiveram.⁶⁴

O céu ocupa a maior área da tela, sendo representado pelas cores vermelho alaranjado, azul e branco, uma forte referência ao Paraguai, pois essas são as cores da bandeira do país. Apresenta dezenas de homens nus, com os músculos em máxima definição. Alguns apontam a direção a seguir, outros carregam corpos de outros homens e empurram o armamento bélico.

Nas palavras de Reis Júnior, o quadro de Belmiro de Almeida, “Os descobridores”, “não reveste da monumentalidade que o gênero histórico reclama, mas do sentimento da repulsa que toda ação vil desperta nas consciências bem formadas”, e de certa maneira sua tela também não.⁶⁵

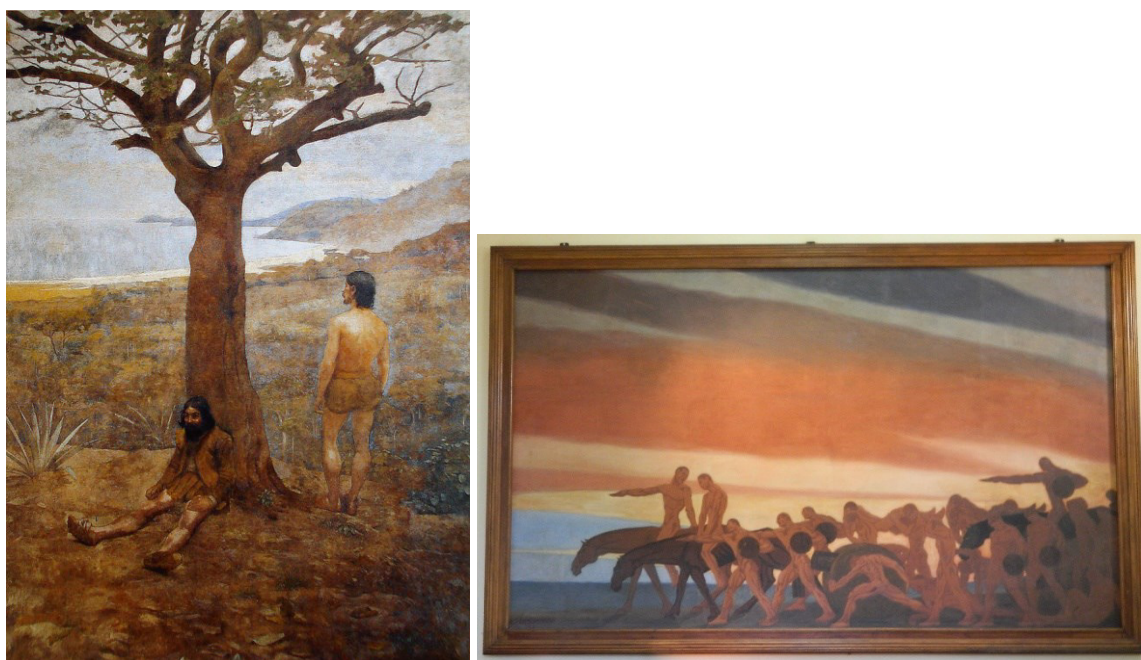


Figura 11: À esquerda, tela “Os Descobridores”, de Belmiro de Almeida (1899).

Fonte: Itaú Cultural.

À direita, tela “A Retirada da Laguna”, de José Maria dos Reis Júnior (1921).

Fonte: Câmara Municipal de Uberaba.

⁶⁴ Isso nos remete à teoria do “ausente-presente” de Louis Marin e de sua problemática a respeito da imagem. O autor buscou no dicionário de Furetière, do século XVII, o embasamento teórico para o conceito de representação, no qual “representar” exprime substituir algo ausente por algo presente, sendo que o símbolo ou personagem presente assume no lugar do ausente. Poderia Reis Júnior querer tornar presente os combatentes na expedição Retirada da Laguna dentro da própria Câmara Municipal, local onde esses homens já estiveram? Não se pode negar que o quadro é uma encomenda do poder público, e é preciso averiguar qual seria a intenção do vereador João Henrique Vieira Sampaio da Silva em recuperar esse episódio em que a cidade teve participação e, de tal modo, perpetuar essa referência em um quadro pintado por um uberabense.

⁶⁵ REIS JÚNIOR, Idem, p. 51.

Os dois artistas fizeram quadros retratando temas históricos, mas sem seguir os padrões determinados pelo gênero de pintura histórica, alicerce do Academismo. Reis Júnior pode ter tido como referência para produzir “A Retirada da Laguna” a obra “Os Descobridores” de Belmiro de Almeida. E, de certa maneira, os dois quadros serviram de contraponto à arte ensinada dentro da Academia. “A Retirada da Laguna” e “Os descobridores”, como dito, são quadros do gênero histórico, mas que questionam o próprio estilo.

Então, fica claro que Belmiro de Almeida foi uma das fontes para a formação intelectual de Reis Júnior, professor e aluno questionaram o academicismo e ambos fizeram o contraponto por meio de suas obras pictóricas e também pela escrita da crítica. Isso fica evidente com a análise das duas telas, que à primeira vista carregam o gênero de pintura histórica, mas ao mesmo tempo questionam toda a proposta do próprio estilo.

Na biografia sobre Belmiro, Reis Júnior questionou os artistas da Semana de Arte Moderna por terem se “esquecido” de Belmiro de Almeida durante a Semana de Arte Moderna de 1922. Para ele, o professor tinha os requisitos que os modernistas paulistas defendiam em seu engajamento pela arte moderna, mas devido às “panelinhas” (termo usado por Reis Júnior) existentes entre eles, não se atentaram para o que existia de moderno no restante do Brasil, além de São Paulo.⁶⁶

Nesse trecho, Reis Júnior demonstra sua insatisfação com o movimento modernista de São Paulo, justamente porque, em sua opinião, ocorria certo preconceito com a arte produzida no Rio de Janeiro, sendo que os artistas cariocas ficaram em segundo plano enquanto os paulistanos assumiram o protagonismo não só na Semana de Arte Moderna, mas na visibilidade da arte brasileira em geral.

Como vimos, havia no Rio de Janeiro produções artísticas dignas de serem apontadas como inovadoras, antes mesmo do movimento modernista de São Paulo e da SAM, entretanto a arte carioca foi reduzida somente à Escola de Belas Artes, e mesmo grandes nomes como Belmiro de Almeida e José Maria dos Reis Júnior não foram devidamente evidenciados.

O que se percebe até o momento — a partir da leitura de diversas fontes deixadas por Beatrix Reynal na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e de outras fontes encontradas ao longo

⁶⁶ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1984.p.39.

da pesquisa — é que modernidade para Reis Júnior sempre esteve ligada a liberdade de se produzir, de pintar sem seguir regras impostas por determinados segmentos.

Em diversos momentos, Reis Júnior se coloca a favor da liberdade individual do artista na produção de uma obra, por isso se posicionava contra as propostas acadêmicas da Escola Nacional de Belas Artes, bem como criticava alguns segmentos do grupo modernista de São Paulo, pois, para ele, o rigor tirava a criatividade do artista ao produzir, e esse entrave não era considerado moderno para ele.

No processo de pesquisa, o que foi encontrado dos escritos de Reis Júnior referente ao período em que esteve em Belas Artes é muito pouco, quase insignificante para demonstrar sua opinião a respeito do que era feito por lá: toda sua crítica sobre a Escola e sobre o academicismo foi relatada em momentos subsequentes, levando em consideração suas experiências vivenciadas posteriormente.

Entretanto, nossa análise é que ser moderno e produzir de maneira moderna para Reis Júnior, no início dos anos 1920, quando estava em Belas Artes, era se contrapor ao academicismo. É claro que essa posição se modificou e se aprimorou com o tempo devido aos estudos que realizou fora da instituição; mas, até então, o que transparece pelas fontes analisadas é que aquele que se posicionasse em desaprovação às regras acadêmicas, principalmente ao academicismo, poderia ter indícios modernos para Reis Júnior.

Dessa forma, em todo momento, o pintor escreve interpretando momentos já passados carregados de lembranças. No fundo, ele questiona sua própria formação ao escrever essa biografia sobre Belmiro de Almeida, mas considera também momentos e experiências que viveu posteriormente. Isso é notório, pois tudo o que Reis Júnior aprendeu, pesquisou, vivenciou em diversos locais que frequentou não ficam exteriores à sua redação. Então, essa biografia de Belmiro é um misto de interpretações do passado feitas por Reis Júnior, mas carregada de tudo aquilo que ele vivenciou ao longo da vida.

Fato é que Belmiro e Reis Júnior fizeram trajetórias parecidas, uma vez que o primeiro se dedicou, antes de tudo, à pintura, mas por causa da decepção com o meio artístico brasileiro, trabalhou cada vez mais com o jornalismo publicando suas caricaturas e textos nos jornais e, depois, na carreira docente.

Reis Júnior também percorreu um trajeto parecido, da pintura ao jornalismo e posteriormente à docência. Não é por acaso que ele escolheu Belmiro para biografar. Havia um vínculo de amizade e admiração pelo mestre, sobretudo pelos ensinamentos profissionais.

Belmiro mantinha contato estreito com o meio artístico europeu, morou na França em alguns períodos de sua vida para então retornar em definitivo ao Brasil. Ao biografar o professor, Reis Júnior afirma que aquele “transformou-se em contínuo nomadismo”⁶⁷, devido a suas idas e vindas da Europa ao Brasil. Esse intercâmbio de ideias entre o cenário europeu e o brasileiro no início do século era extremamente comum, as vanguardas, pois os salões e as inovações artísticas europeias eram tidas como inspiração para os artistas brasileiros e, para muitos, eram a oportunidade de aperfeiçoamento longe dos padrões e exigências do academicismo.

Reis Júnior afirma que, graças às viagens feitas à Europa, Belmiro conseguiu se libertar das amarras acadêmicas do Brasil (leia-se Belas Artes e o academicismo nela perpetuado) e assim produzir uma tela como “Arrufos (1887)”, a qual retrata não um nobre, mas uma cena doméstica cotidiana.

Não fora a viagem e Belmiro não teria tido o desembaraço de atirar-se ao modernismo e abraçar, corajosamente, o realismo com todas suas belezas e extravagâncias. Sobretudo, não teria tido a ousadia, apesar da sua inata independência, de romper com os precedentes e afrontar desabridamente as convenções acadêmicas aqui vigentes e uma sociedade cujo gosto estava viciado na fruição de uma pintura presa à representação dos alcunhados nobres, apresentando-lhe como obra de arte a singularidade de uma banal cena doméstica.⁶⁸

⁶⁷ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1984.p.25.

⁶⁸ REIS JÚNIOR, José Maria dos. Idem. p. 40.



**Figura 12: Tela “Arrufos”, de Belmiro de Almeida (1887).
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.**

Nessa passagem, Reis Júnior demonstra ao leitor de onde vem a modernidade presente nas obras de Belmiro; para isso, utilizou como exemplo a tela **Arrufos**. Não é nosso objetivo estudar a fundo essa pintura, e sim mostrar que, para Reis Júnior, quem tivesse a oportunidade de estudar na Europa para sair do meio artístico brasileiro (por ele considerado bisonho) ampliaria seus conhecimentos e assim produziria obras complexas e inovadoras.

Reis Júnior acreditava no potencial da arte brasileira, mas, para ele, esse potencial não é explorado porque Belas Artes, a maior instituição formadora de artistas no Brasil, apenas incentivava a cópia de outros artistas, sobretudo estrangeiros, não explorando, portanto, a criatividade da arte brasileira. Isso ficará mais claro no quarto capítulo, no qual serão abordadas as críticas de arte que escreveu. Na verdade, o pintor reforça que, naquele momento vivido por Belmiro, início do século XX, o foco de uma possível renovação artística era advinha da Europa, sobretudo de Paris.

Assim, Reis Júnior considera que só após as inúmeras viagens à Europa é que Belmiro conseguiu inovar sua produção e chegar ao aprimoramento da tela **Arrufos**, a qual fugia aos padrões impostos pela academia de Belas Artes uma vez que dava atenção ao interior de uma cena doméstica, em vez de retratar nobres e eventos históricos.

Essa análise demonstra duas questões: a primeira é que, para Reis Júnior, o meio artístico brasileiro não oferecia condições para os jovens pintores, por isso a busca incessante de ir à Europa; e a segunda é que **Arrufos**, para ele, era inovadora por ter elementos contrários ao que era elencado pela academia, pessoas anônimas no interior de uma privacidade doméstica.



Figura 13: À esquerda, tela “Namoro do Guarda” (1904), de Belmiro de Almeida. À direita, tela “Mulher em Círculos” (1921) de Belmiro de Almeida.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Sabemos que a noção de liberdade criativa está vinculada com o momento temporal e, portanto, se altera ao longo do tempo. Assim, se Reis Júnior considerava, à época de aluno, moderno aquele que produzia de acordo com suas convicções e preferências sem se prender às regras acadêmicas, essa noção estaria intrinsecamente relacionada ao momento em que vivia

Mas seria possível essa liberdade sem considerar os preceitos artísticos? Em nossa visão, até mesmo o artista que não está vinculado a uma instituição de ensino ou a algum grupo artístico não consegue produzir sem levar em consideração princípios e regras dos estilos artísticos.

Em outros termos, até mesmo o artista que se simpatiza com o modernismo, por exemplo, mas que não está vinculado a nenhuma instituição, no momento de sua produção, por mais simples que seja, levará em consideração os ensinamentos, regras e modelos do modernismo.

Quando Reis Júnior foi para a Europa, escolheu artistas ligados ao impressionismo/pós-impressionismo para auxiliá-lo no aperfeiçoamento de seus estudos, tendo em vista que, para ele, esses artistas pintavam de modo livre e desapegado das vendas no mercado das artes e do teor

que a crítica de arte dava às suas obras. Eles apenas buscavam produzir de acordo com o seu lirismo, com a poesia individual que cada pintor possui. Para isso, era preciso se ver livre dos parâmetros acadêmicos que nada estimulavam a capacidade e criatividade individual do artista.

Campofiorito era amigo e colega de sala de Reis Júnior e relata que, em uma das provas do curso de pintura em Belas Artes, ministrado pelo professor Rodolfo Amoedo, o autor da melhor pintura ganharia uma medalha para concorrer a uma bolsa de estudos na Europa por cinco anos. Porém, o professor exigiu que a tela fosse feita em aquarela. Todavia, Reis Júnior desobedece às regras impostas pelo professor, perde o concurso e rompe com a instituição.

Na primeira prova de pintura a que se submeteu José Maria dos Reis Júnior, para obtenção de medalhas que o habilitariam a concorrer ao Prêmio de Viagem à Europa por cinco anos, prova essa que Amoedo exigia fosse feita a aquarela, o jovem se rebela e escapa acintosamente da imitação servil do modelo e da lenta elaboração do processo imposto pelo professor: abre a paleta para cores limpas e luminosas, expande a fatura espontânea e exalta as sugestões do próprio processo de aquarela. Irritou-se por demais o mestre Rodolfo Amoedo ante a fuga de sua rotineira disciplina técnica, e com isso, o discípulo decide desistir de continuar o curso de pintura na Escola de Belas Artes. Despreza, portanto, as vantagens de alcançar uma demorada estada na Europa e prêmios oficiais que até então constituíam apoio ao sucesso artístico. Decide fazer-se artista por si só e passa a caminhar com seu próprio esforço.⁶⁹

Essa atitude custou a Reis Júnior o abandono o curso de pintura da Escola Nacional de Belas Artes e a chance de estudar na Europa nos anos 1920.

Interessante ressaltar o peso da memória, novamente, nesta passagem. Quirino, no início dos anos 1980, foi convidado para fazer o prefácio do livro de seu amigo Reis Júnior sobre Belmiro de Almeida. Os dois já estavam idosos e ambos recuperaram fatos e eventos do passado para elucidar no livro — Quirino no prefácio, Reis Júnior na biografia. Podemos dizer que a ruptura de Reis Júnior com a Escola Nacional de Belas Artes foi uma atitude de personalidade corajosa, pois, naquele momento, estar livre da Escola significava uma grande incerteza para o artista uma vez que Belas Artes era a fonte de formação intelectual dos artistas da época.

Outro professor importantíssimo na formação artística de Reis Júnior foi Modesto Brocos y Gomez,⁷⁰ sendo possível ver o nome do mestre em diversas passagens de Reis Júnior. Quirino

⁶⁹ CAMPOFIORITO, Quirino. Idem. p. 13

⁷⁰ **Modesto Brocos y Gomez** (1852-1936), artista que também foi professor de Reis Júnior na ENBA e se posicionou adepto da defesa da arte nacional inovadora. Na coluna “De Arte...” do jornal “Dom Casmurro”, em edição datada de 04/12/1943, o escritor Murillo Araújo relata que o pai de Reis Júnior, antes deste se matricular em Belas Artes,

Campofiorito, amigo de classe de Reis Júnior afirma em uma passagem que ele, Reis Júnior e seus colegas tinham a ambição de buscar a modernidade nas obras produzidas na instituição, por isso criaram um grupo que visava a luta pela modernidade na escola, o qual era comandado por Brocos. Essa busca foi registrada nos escritos do pintor Sigaud:

Na sala de Curso Livre regido por Brocos estava também um grupo rebelde à velha tradição do acadêmico e juntos, iniciamos a luta pela Arte Moderna. Do grupo participavam Quirino Campofiorito, Reis Júnior, Alberto Dezon e Oswaldo Goeldi. (...) gente pintando e pensando como em 1800 (...) num ambiente completamente hostil à arte não acadêmica, onde o professor Brocos incentivava a experimentação.⁷¹

É possível perceber que havia um clima propício de oposição ao academicismo influenciado pelo professor Modesto Brocos, por meio do incentivo a experimentações. Os alunos Eugênio de Proença Sigaud⁷², Reis Júnior, Quirino Campofiorito, Goeldi, entre outros, utilizavam as aulas do professor para repensar e redimensionar o sistema academicista imposto naquela época. Torna-se claro que o academicismo era descontentamento permanente entre uma parcela de alunos e professores que desejavam produzir livre de regras e imposições de formalismo e rigor. Nas palavras de Sigaud, a Escola nos anos 1920 estava pensando como em 1800.

Quirino Campofiorito diz que o professor Modesto Brocos perdeu regência de suas aulas por ensinar novas técnicas não previstas pela Escola Nacional de Belas Artes, ou seja, que não estavam de acordo com o modo de ensino artístico da época.

Brocos perde a regência do ensino de pintura como consequência de suas aulas sobre a técnica dos Impressionistas, logo consideradas pelos professores mais influentes como uma heresia. O mestre condenava a quietude monótona de ambientações interiores e comprometia-se com uma visão realista dos fenômenos atmosféricos, que não comportava os coloridos ternos e terrosos. Foi ele que, em

procurou o professor Modesto Brocos para mostrar algumas pinturas que o filho havia feito, bem como apresentar as obras de Brocos ao futuro pintor, a fim de inseri-lo no ambiente da escola.

⁷¹ MENEGUELLO, Cristina. **Sigaud, operário da pintura**. História, Franca, v. 33, n. 1, June 2014.

⁷² Eugênio Proença Sigaud, mais conhecido como Sigaud, foi pintor amigo de Reis Júnior, fruto da Escola Nacional de Belas Artes e suas imposições academicistas. Sigaud pintou temas que fugiam ao método de ensino imposto pela instituição, em especial os operários e o mundo do trabalho em defesa dos populares.

conversas de aula, recordava José Maria dos Reis Júnior como um dos melhores discípulos e muito capacitado para o desenho.⁷³

Na passagem acima, Campofiorito destaca que Brocos ao abordar as técnicas dos impressionistas em uma de suas aulas, despertou desentendimento com o padrão academicista adotado pela escola, fato que restou em seu desligamento da instituição. Não é possível afirmar se esse foi o verdadeiro motivo, tampouco o teor dessa aula sobre as técnicas dos impressionistas, mas podemos apontar em linhas gerais um elemento de ligação.⁷⁴

É correto dizer que, mesmo desligado da Escola Nacional de Belas Artes, Reis Júnior não esteve totalmente só ou desvinculado de algum grupo ou instituição, uma vez que, ao sair do Rio de Janeiro, logo vai para São Paulo e começa a frequentar o restrito grupo de Olívia Penteado, do qual só participavam alguns poucos artistas convidados por ela.

Permaneceu na ENBA até por volta de 1924 e, após isso, de acordo com a maioria das documentações consultadas durante o processo de pesquisa,⁷⁵ foi para São Paulo com contato estabelecido com vários artistas ligados ao movimento modernista após a Semana de Arte Moderna de 1922; posteriormente, vai para a Europa nos anos 1930.

2.3 – Possíveis referências existentes entre a tela “A Retirada da Laguna” e a escultura “Monumento às Bandeiras” de Victor Brecheret, no cerne do movimento modernista de São Paulo.

Outra ligação com as produções modernistas possível de ser enxergada é a proximidade do desenho e da disposição dos personagens existente entre o quadro “A Retirada da Laguna” e a escultura “Monumento às Bandeiras” de Victor Brecheret.

⁷³ CAMPOFIORITO, Quirino, Idem, p.13.

⁷⁴ A questão de Reis Júnior ter escolhido os pós-impressionistas como professores na Europa será mais bem refletida no terceiro capítulo.

⁷⁵ Na verdade, a biografia de Reis Júnior divulgada na internet, bem como nos arquivos públicos consultados, mencionam informações divergentes no que se refere a datas, exposições realizadas, locais de moradia etc. Dessa maneira, foi preciso reavaliar toda documentação. Para isso, o processo de pesquisa foi longo, tendo em vista que numerosos tipos de documentos foram consultados com o fim de investigar, por exemplo, a data de nascimento, de morte, quando saiu de Uberaba, quando se muda para São Paulo, a partir de que momento já estava casado com Beatrix, entre outras informações diversas.



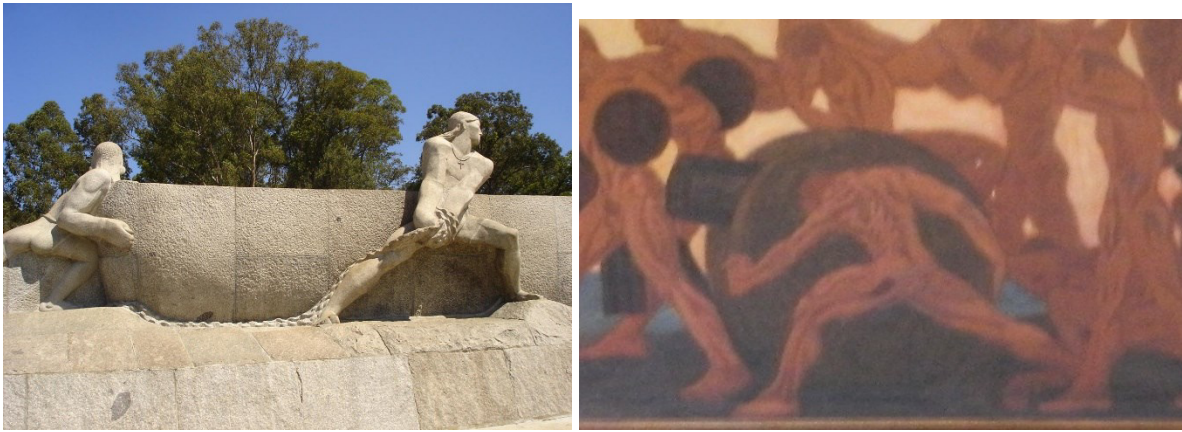
76

Figura 14: “Monumento às Bandeiras” (1953), de Victor Brecheret
Fonte: SampaArt.

“Monumento às Bandeiras” foi executado em 1953, todavia foi projetado por Brecheret em 1921, após encomenda do estado de São Paulo — mesmo ano de produção de “A Retirada da Laguna”.

É possível identificar algumas semelhanças entre a tela “A Retirada da Laguna” de Reis Júnior e a escultura “Monumento às Bandeiras” de Victor Brecheret, principalmente pela disposição dos personagens, pelos dois cavalos à frente quase na mesma posição e o fato dos homens de ambas as obras empurrarem ou carregarem algo, sendo possível perceber a força que estes estão fazendo ao transportar as peças. Fazem tanto esforço que chegam a ficar próximos do chão.

⁷⁶ Disponível em: <http://www.parqueibirapuera.org/areas-externas-do-parque-ibirapuera/monumento-as-bandeiras/>. Acesso em 24 de fevereiro de 2016.



**Figura 15: À esquerda, detalhe de “Monumento às Bandeiras” (1953), de Victor Brecheret. À direita, detalhe de “A Retirada da Laguna” (1921), de Reis Júnior.
Fonte: SampaArt e Câmara Municipal de Uberaba**

Na obra de Reis Júnior, os últimos homens têm as cabeças baixas; o contrário, em Brecheret. Percebe-se, na escultura, um sentimento de esperança identificado na expressão dos altivos personagens, que demonstram força, o contrário do quadro de Reis Júnior, no qual os homens mostram um ar melancólico, de doença, fome, sede e cansaço.

Da mesma maneira que Brecheret representa as várias etnias presentes no território brasileiro — como os negros, mamelucos, os índios, guias que vão à frente da escultura, que no momento representado estão desbravando territórios —, Reis Júnior também dá indícios de representatividade desses homens, que eram na maioria escravos nas batalhas da Guerra do Paraguai, tendo de passar por áreas inóspitas e mondanando terrenos.

Sobre a ligação latente entre as duas obras, quase nada se sabe a respeito. Não sabemos, por exemplo, se os dois artistas produziram o desenho juntos, tampouco se discutiram algo sobre essas produções. Sabemos apenas que ambos foram membros integrantes do grupo de Olívia Penteadó, frequentando as mesmas reuniões e debatendo ideias do modernismo brasileiro.

Porém, Reis Júnior mudou-se para São Paulo apenas em 1924, ano em que o quadro “A Retirada da Laguna” já estava pronto. Não obstante, os dois artistas eram amigos, e Reis Júnior deixou clara essa proximidade em uma crítica de jornal que escreveu sobre Brecheret.

Jovial, com o Beret à cabeça, Brecheret me esperava à porta. Abraçamo-nos como o abraço de amigos que não se vêem há anos. (...) Brecheret consegue o domínio do espectador ao ponto de subjugar-lhe todas as sensações, devido à sinceridade do seu trabalho. Não se esforça para satisfazer o gosto snob de uma moda efêmera, tampouco para alcançar as vantagens fáceis e imediatas da

excentricidade. Antes de mais nada trabalhava para contentamento próprio, por necessidade orgânica de reverter para a matéria as suas sensações.⁷⁷

Reis Júnior elogiou o trabalho de Brecheret ao mesmo tempo em que alfinetou o movimento modernista em São Paulo, quando diz que o amigo não produzia sua arte para tirar proveito de vantagens, tendo em vista que estava em voga na época a arte moderna, a qual cada vez mais conquistava a crítica de arte. Sendo assim, artistas ligados a diversos estilos artísticos migraram para o modernismo a fim de conquistar o apoio crítico e o gosto social, tendo em vista haver se criado uma nova moda artística.⁷⁸

Por isso, Reis Júnior apreciava as obras de Brecheret, pois o fato de esculpir de maneira sincera, técnica e seguindo seus sentimentos individuais fazia dele em um artista verdadeiramente moderno, na opinião de Reis Júnior. Por essa razão, disse que a arte de Brecheret respondia ao verdadeiro moderno em arte e não consistia “em outra coisa se não na simples e pura revelação espontânea de uma personalidade livre de toda e qualquer influência – grega ou cubista”.⁷⁹

Finalmente, é preciso dizer que a composição dos personagens na escultura e no quadro bem como a disposição destes se relacionam nas duas obras de forma muito próxima, além disso ambos artistas se ligam ao tema do modernismo do ponto de vista de adotarem referências modernas. Entretanto, em “A Retirada da Laguna”, mais que a ligação com o modernismo, é possível ver também influências de outros movimentos, como o dos pós-impressionistas franceses, em especial Suzanne Valadon.

2.4 – Correlações existentes entre os ensinamentos da artista Suzanne Valadon e a tela “A Retirada da Laguna”.

Sabemos que, no início dos anos 1930, Reis Júnior passou uma temporada na França, oportunidade na qual esteve em contato com alguns artistas ligados ao movimento impressionista, sobretudo Suzanne Valadon.

⁷⁷ REIS JÚNIOR, José Maria dos. A Arte de Brecheret. **Diário da Noite**. 14 jun. 1934. Outras informações ausentes.

⁷⁸ Importante ressaltar que Reis Júnior escreveu essa crítica nos anos 1930, depois que muitos acontecimentos do movimento modernista já haviam se consolidado.

⁷⁹ REIS JÚNIOR, José Maria dos. A Arte de Brecheret. **Diário da Noite**. 14 jun. 1934. Outras informações ausentes.

É preciso elucidar o fato de Reis Júnior ter priorizado alguns mestres franceses que não eram ligados às vanguardas artísticas do modernismo europeu, e sim ao impressionismo e pós-impressionismo. À primeira vista, pode-se questionar o porquê da escolha de Reis Júnior em se aperfeiçoar com artistas ligados às vertentes do impressionismo do que às vanguardas modernistas europeias, tendo em vista que, ao longo de sua formação até a ida à Europa, clamou pela modernidade nas artes. Entretanto, o fato de ter participado de movimentos renovadores no Brasil não significa que seguiria os mesmos caminhos na Europa.

Outro fator a ser observado é que os impressionistas franceses da década de 1930 não eram os mesmos do século XIX que marcaram o início deste movimento artístico; não é por acaso que eram denominados “pós-impressionistas”. Ainda assim, não se pode afirmar que Valadon ou Segonzac não eram renovadores ou retrógrados pelo fato de terem sido rotulados como pós-modernistas e não seguirem as tendências das vanguardas modernistas.

Por isso, o caminho encontrado para elucidar esse período em que Reis Júnior esteve na Europa e entender a escolha por esses mestres foi analisar os escritos jornalísticos por ele produzidos na década de 1930 e investigar a trajetória, experiências e preferências dos professores franceses. Por uma questão de fonte, enfocaremos Suzanne Valadon em detrimento de Andre Dunoyer de Sengonzac, até porque foi sobre quem Reis Júnior escreveu, por ter tido um contato mais próximo com ela.

Reis Júnior tinha um apreço notável por Suzanne Valadon, e isso fica explícito em uma de suas críticas de arte no “O Jornal”, publicadas no ano de 1936 quando estava em Paris e trabalhava como correspondente especial desse jornal. Nela, fez um desenho de retrato e explicitou as referências artísticas que Suzanne aprendeu com os mestres impressionistas Degas, Gauguin e Van Gogh, além de falar também de detalhes da vida pessoal de Suzanne.



Figura 16: Desenho do retrato de Suzanne Valadon feito por Reis Júnior para ilustrar sua crítica.
Fonte: O jornal 10/05/1936 cedido pela Biblioteca Nacional.

No artigo jornalístico foi possível observar também que Reis Júnior e sua esposa Beatrix eram frequentadores da casa e ateliê de Suzanne Valadon e juntos mantiveram contato de amizade e compartilharam ensinamentos artísticos.

Na cordialidade singela e amiga que nos aproximava, pude apreciar o carácter da grande pintora, admirar-lhe a exuberância do temperamento. Ainda me recordo do seu gesto vivo, ainda escuto o timbre alegre de sua voz ao beber à saúde da poeta provençal “au rayon de soleil” Beatrix Reynal, ao mesmo tempo em que erguia o copo “à l’Art et à l’Amour!..”⁸⁰

Suzanne Valadon, como dito, foi contemporânea de artistas franceses renomados e foi amiga de vários deles, como Toulouse Lautrec e Degas, pois, antes de se dedicar a pintura, foi modelo desses e de outros pintores, a partir de quando começou a aprender suas técnicas pictóricas e a conviver intimamente com eles.

Já reconhecida por sua arte, Suzanne ficou famosa por se dedicar a temas femininos, principalmente o nu. Entretanto, buscou retratar a mulher em seus momentos casuais sem

⁸⁰ REIS JÚNIOR, José Maria dos. Suzanne Valadon e Utrillo. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 10 mai 1936. Outras informações ausentes.

interferência do olhar masculino, buscando sempre representá-las na relação com outros objetos ou com outras pessoas, como avós, pessoas de vínculo não sexual.

Desse modo, Suzanne foi pioneira ao tratar de um nu sem decorrências lascivas, mas de situações corriqueiras. Na imagem a seguir, por exemplo, a banheira é quem controla os movimentos da menina ao lado da avó, e seu nu não é o foco central da mensagem que a pintora quer passar.⁸¹



Figura 17: “Avó e menina entrando na banheira” (1908), de Suzanne Valadon.
Fonte: Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino.

Por um lado, Suzanne, ao pensar sob o ponto de vista feminino e retratar sua visão em seus quadros, foi pioneira e ganhou vários adeptos e admiradores de seu trabalho. Todavia, o fato de estar em contato íntimo com alguns artistas da época, de ter tido vários amantes e pintar nus lhe rendeu comentários machistas e o apelido de “Suzanne”, em analogia com a passagem bíblica “Suzana e os velhos”⁸², já que seu nome era Marie-Clémentine Valade.

⁸¹ LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, July 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=en&nrm=iso>. access on 19 Jan. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200002>.

⁸² A passagem bíblica se encontra no livro de Daniel e conta a história de Susana, que se banhava em uma fonte quando dois velhos que a observavam exigem manter relações sexuais com eles. Mesmo tendo Suzana negado o contato com os velhos, foi condenada à morte, pois ninguém acreditou em sua versão. Somente com o aparecimento e testemunho do profeta Daniel a mando de Deus é que Suzana foi absolvida de sua sentença. Sendo assim, Marie ganhou o apelido de Suzanne por se relacionar com artistas idosos e ser amante de vários deles.

Um ponto de ligação existente entre Reis Júnior e Suzanne Valadon são os traços, principalmente no que tange ao desenho dos nus delineados e a presença do movimento dos personagens. As influências de Valadon podem ser observadas nos quadros em que Reis Júnior produziu antes mesmo de ir para a Europa, fato que demonstra já haver admiração e estudo das telas da artista.

Em poucas linhas dedicadas à análise de Simone Valadon, já começa a ser possível afirmar que foi autora de telas inovadoras no que tange ao tema a ser pintado, como o nu feminino em situações cotidianas sem interferências lascivas, como a maioria das obras de outros artistas apresentavam, bem como no emprego da técnica a ser utilizada para representar este e outros assuntos.

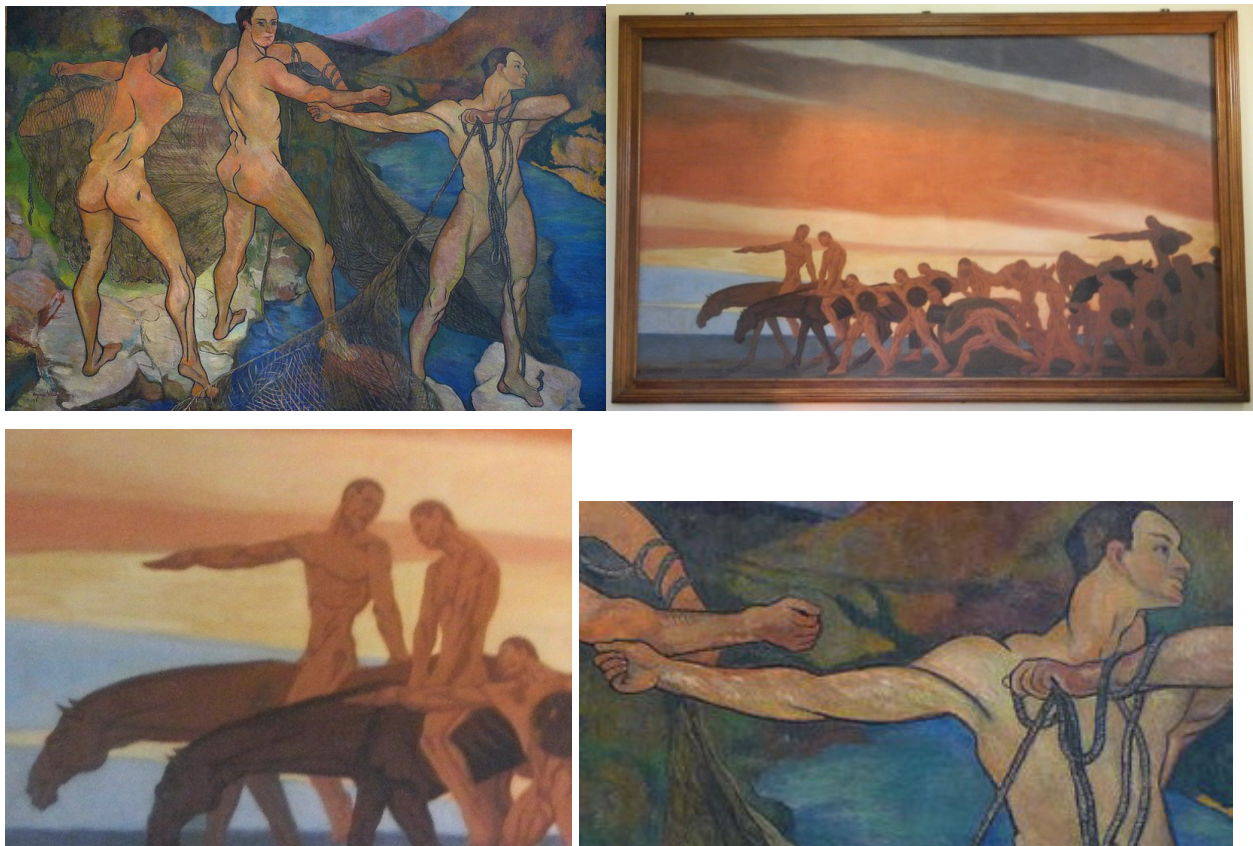


Figura 18: À esquerda, tela “*Casting the Net*” (1914), de Suzanne Valadon.

Fonte: Sartle – see art differently.

À direita, tela “*A Retirada da Laguna*” (1921), de José Maria dos Reis Júnior.

Fonte: Câmara Municipal de Uberaba.

Abaixo, detalhes de ambas as obras indicando aproximações entre as duas.

Nas imagens, é possível ver as semelhanças da composição entre os quadros, principalmente no referente ao desenho dos nus delineados por uma forte linha preta, da pose dos personagens, a paleta de cor e principalmente o movimento que os homens assumem, como se estivessem narrando e interpretando o enredo retratado.

A Retirada da Laguna conduz o olhar do expectador a uma horizontalidade retilínea emitida pelos traços de cores do céu, dos braços erguidos dos dois homens montados nos cavalos que parecem indicar uma direção, e também pela própria disposição dos personagens. Essa proporção de linhas apresenta uma ideia de longo caminho a ser percorrido pela marcha dos soldados.

O quadro em sua totalidade transfere ao leitor uma sensação de movimento e marcha, mas com um sentimento de fraqueza, desânimo, melancolia e desesperança, que na verdade é uma referência à realidade vivida pelos soldados brasileiros na caminhada até a fronteira, onde enfrentaram doenças, fome e exaustão.

Além disso, os personagens parecem estar de passagem no quadro; alguns homens amontoados no canto inferior do quadro vão perdendo a nitidez dos traços dos rostos e nem apresentam o corpo pintado por completo, dando a sensação de estarem fora do quadro, mas que aparecerão em breve depois da moldura. Nesse ponto, Reis Júnior teve a sensibilidade de demonstrar que esses homens estão andando, de modo que os últimos personagens parecem surgir na tela, fator que indica inspiração na técnica de retratar movimento, presente nas obras de Suzanne.



Figura 19: Detalhe do canto inferior da tela “A Retirada da Laguna”. É possível ver personagens com desenho do corpo incompleto, como se estivessem adentrando o quadro em pleno movimento.

Fonte: Câmara Municipal de Uberaba.

Dessa feita, a técnica de retratar o movimento dos personagens na tela foi característica marcante nos trabalhos de Valadon e de Reis Júnior, indicando que já havia contato prévio deste com as obras dela.

Há o movimento sempre marcado por um objeto que faz parecer deslocar o personagem, possível de ser visto nos armamentos bélicos em “A Retirada da Laguna” (1921) e no leque do “Retrato de Baby de Almeida” (1926) pintados por Reis Júnior, bem como na rede de pescador de “*Casting the Net*” (1914) e na banheira de “Avó e menina entrando na banheira” (1908), ambos produzidos por Suzanne. Em outros termos, os instrumentos citados parecem impulsionar o movimento dos corpos dos protagonistas retratados.

Por fim, Reis Júnior, ao ir para Paris e encontrar-se com Suzanne Valadon, já conhecia muito bem o trabalho dessa artista antes mesmo de viajar, fato que resta demonstrado em suas obras.



**Figura 20: “Retrato de Baby de Almeida” (1926), de José Maria dos Reis Júnior.
Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.**

Essa interpretação pode nos dizer que o pintor já era admirador e estudioso das produções de Suzanne Valadon e, quando recebeu a bolsa de estudos do governo mineiro (conforme

mencionado no primeiro capítulo), ele mesmo decide ir ao ateliê de Suzanne para aprender com ela. Sendo assim, o destino ou local de estudo não era algo pré-estabelecido pelo fornecedor da bolsa, mas poderia ser algo de livre escolha do beneficiado.

Outra interpretação possível da ligação de Reis Júnior e Suzanne Valadon se deve ao fato de que ela não estava à frente de nenhum grupo institucionalizado, e a maioria dos autores que tratam da pintora, lidos durante o processo de pesquisa, retratam que Suzanne tinha aversão à academia e aos rigores estabelecidos, pois gostava de produzir de acordo com o que acreditava e inspirava. Esse traço personalista também é algo latente em Reis Júnior, como já explanado ao longo das páginas anteriores dessa dissertação.

Foi encontrado na Biblioteca Nacional, junto com outras documentações selecionadas por Beatrix Reynal, um recorte de jornal sem data nem nome, apenas assinado por “Galvão Cerquinho”⁸³, o qual fala que Reis Júnior foi para a Europa “divorciado das Academias e se instala no devido lugar que sua personalidade artística pede”. Nesse caso, Cerquinho poderia estar falando de Suzanne Valadon. Diz ainda sobre a presença do movimento dos personagens na obra de Reis Júnior, característica marcante na maioria de suas telas.

O movimento é a grande chave do imenso segredo de beleza dos seus quadros. Seus retratos estão sempre cheios de movimento. Sente-se esse movimento. Sente-se instantâneos. São physionomia que se movimentam incessantemente. Há nelles uma visão de cinematographo. Ao lado da improvisação e espontaneidade, Reis Júnior tem a quase obsessão do movimento. Desapparece nos retratos do illustre artissta brasileiro toda a ideia de pose. Dir-se-ia que ninguém posou para seus quadros. O moderno em Reis Júnior é um moderno sui-generis - um moderno a seu modo.⁸⁴

A ligação de Reis Júnior com Valadon, e a escolha dele por essa aproximação dentre as inúmeras outras propostas de escolas vigentes na Europa, é mais bem compreendida quando analisada a crítica que Reis Júnior fez sobre os impressionistas e pós-impressionistas, o que será explanado no último capítulo desse trabalho.

Por fim, é importante salientar que, no período em que Reis Júnior se dedicou à pintura, a obra “A Retirada da Laguna” foi uma das mais importantes de sua carreira por expressar suas

⁸³ Não foi possível identificar quem foi Galvão Cerquinho, tampouco a data nem o nome do jornal em que foi escrito esse artigo.

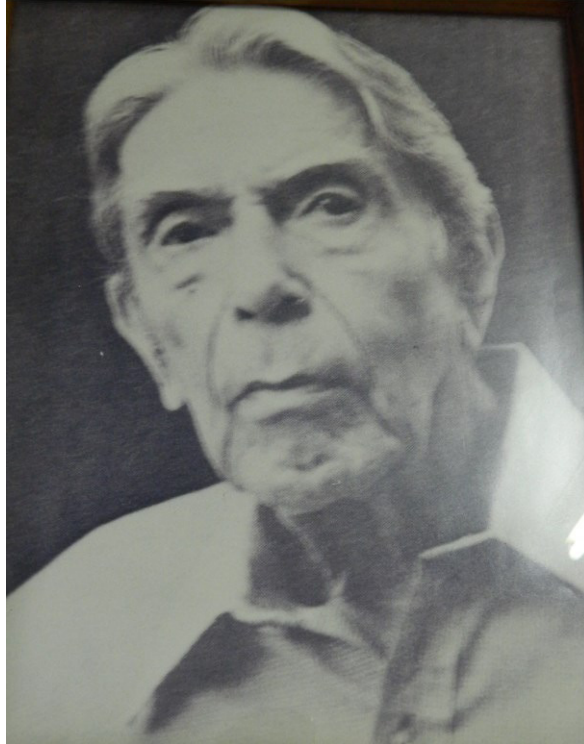
⁸⁴ Não é possível apontar referências bibliográficas, tendo em vista a falta de informações desse recorte de jornal.

preferências artísticas e também por ser uma importantíssima fonte histórica para analisar a vida de José Maria dos Reis Júnior. Com a falta de documentação, o estudo minucioso da mesma foi primordial para a pesquisa.

Além de ajudar a elucidar sobre a vida de Reis Júnior, “A Retirada da Laguna” se constitui em fonte histórica também para compreender o tempo histórico no qual foi produzida, por retratar um evento importante para a história do Brasil que foi a Guerra do Paraguai e por ser um veículo de compreensão dos embates que estavam postos em Belas Artes, como a recorrência do gênero da pintura histórica e as técnicas acadêmicas a serem utilizadas.

Embora o período em que Reis Júnior se dedicou a pintura tenha sido curto, produziu obras importantes para a compreensão do tempo histórico, bem como dos movimentos artísticos. Além de “A Retirada da Laguna”, outro exemplo de obra relevante do pintor foi o “Retrato de Piolin”, pintado em 1927, que muito auxiliou para a compreensão do movimento modernista em São Paulo e também da vida de Reis Júnior na capital paulista.

CAPÍTULO III – O ARTISTA: O QUADRO “RETRATO DE PIOLIN” (1927) E A PRESENÇA DO CIRCO NO MOVIMENTO MODERNISTA DE SÃO PAULO.



**Figura 21 – José Maria dos Reis Júnior já idoso. Sem data.
Fonte: cedido pela Escola Municipal Reis Júnior de Uberaba – MG.**

Conforme já mencionado nas páginas anteriores, principalmente no primeiro capítulo, em que delineamos uma pequena biografia da trajetória de José Maria dos Reis Júnior, foi no ano de 1924 que as documentações apontam a ida de Reis Júnior para a cidade de São Paulo e o estabelecimento de contatos com os artistas modernistas paulistanos ligados aos grupos financiados pelos mecenas.

Por isso, esse capítulo se dedicará a explicar melhor sobre esse turbulento período da segunda metade dos anos 1920, marcado pelas explosões de ideias, pensamentos, movimentos e produções artísticas, sobretudo na cidade de São Paulo; e enfocará o quadro “Retrato de Piolin” (1927), a produção de maior destaque de Reis Júnior, pois foi a mais divulgada em comparação com os outros quadros do pintor.

Por essa tela protagonizar o palhaço Piolin, figura tão querida e adorada pelos artistas e incorporada pelo movimento modernista de São Paulo, também será papel deste capítulo abordar

a influência que o circo e Abelardo Pinto (Piolin) geraram no modernismo, até porque Reis Júnior estava inserido nesse ambiente e compartilhou dessa conexão (circo–modernismo) em sua obra.

3.1- O palhaço moderno – Piolin e a presença do circo no movimento modernista paulista.



Figura 22: Rua na cidade de São Paulo que leva o nome de Piolin. Mais precisamente, a rua está localizada no Largo Paçandu, local onde Piolin manteve seu circo por muitos anos. Na placa, a seguinte frase: “Meu sonho era ser engenheiro. Queria construir pontes, estradas, castelos. Construí apenas castelos de sonhos. Para muita gente, sou, de qualquer maneira, um engenheiro! E, estou feliz com isso”.

Fonte: acervo pessoal.

Já foi falado anteriormente, de maneira rápida, sobre o processo de modernização da cidade de São Paulo e sobre a influência que os artistas ligados ao modernismo causaram no meio artístico brasileiro. Cabe ainda reforçar a importância do caráter nacional e da brasilidade para o movimento, bem como para a cidade de São Paulo, tendo em vista que o palhaço Piolin e os elementos circenses poderão ser mais bem compreendidos após uma análise mais profunda desses dois elementos (brasilidade e nacionalismo), tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Sobre esses temas (nacionalidade e brasilidade), falaremos com maior ênfase ao longo deste capítulo.

Já delineamos algumas linhas no capítulo anterior acerca das diferenças entre o processo de modernização carioca e o paulistano. Destacamos também que, assim como a cidade de São Paulo, o Rio teve seus movimentos modernistas de modos distintos, os quais contribuíram para a arte carioca e também brasileira como um todo. Exemplo disso foram os boêmios intelectuais das revistas ilustradas e a importância da rua e dos cafês nesse processo de divulgação de uma nova arte que ao mesmo tempo denunciava e criticava aspectos importantes do cenário urbanístico e político de forma humorada, como por meio da forte representação da caricatura.

O fato é que, mesmo salientando as diferenças entre os dois movimentos de realidades extremamente diferentes (por isso, não é nosso objetivo alongar na discussão, tampouco promover preferências a nenhum dos dois), não se pode negar que é um tema muito presente na historiografia e rende debates entre muitos autores. Por Reis Júnior ter vivenciado as duas realidades de modo ativo e presente, dedicaremos algumas linhas nessa análise.

Para compreender a realidade paulistana no cerne do movimento modernista, é preciso ter em mente que as ideias renovadoras não estavam presentes apenas ali. Conforme já explicado, diversas localidades do país e no estrangeiro também passavam por momentos de profundas mudanças e estavam rodeadas por um turbilhão de ideias.

No Brasil, os idealizadores da modernidade paulistana planejaram um molde de modernidade pautado no antagonismo vivenciado pelo Rio, em outras palavras, idealizaram um modelo de modernização artístico em São Paulo que fosse o contrário das experiências vivenciadas no Rio de Janeiro.

Autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida compartilhavam da ideia de que, para a busca de uma nova nação, era preciso se desvencilhar do passadismo e focar na urbe industrializada; já, no Rio de Janeiro, o processo de urbanização sofrido no início do século XX estava ligado à *belle époque* parisiense do século anterior e não às inovações trazidas pelas vanguardas modernistas — além disso, havia a falsa ideia de que no Rio se produzia apenas de forma retrógrada, justamente por associar a cidade à figura da Academia de Belas Artes.⁸⁵

⁸⁵ Pinto, Maria Inez Machado Borges. (2001). Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade. *Revista Brasileira de História*, 21(42), 435-455. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882001000300009>. Acesso em: 15 fev. 2017. p. 436.

Em contrapartida, os intelectuais ligados ao modernismo, em que pese o fato de também criticarem o Rio de Janeiro e buscarem um novo nacionalismo, não o encontrariam no campo, e sim, através da industrialização e da urbanização, da completa interligação com os fluxos irresistíveis da modernidade.⁸⁶

Pode-se dizer, então, que a hegemonia pela identidade nacional do país no início do século XX foi um campo pantanoso e permeado de disputas, principalmente protagonizadas por São Paulo e Rio de Janeiro.

Em síntese, até a década de 1920, o Rio de Janeiro detinha a predominância política e cultural do país, isso porque concentrava ali a própria ideia de nação por ser na época a capital federal. Contudo, nos primeiros anos da década de 1920, é possível averiguar cada vez mais o esforço de São Paulo pela busca desse polo, fato ressaltado pela Semana de Arte Moderna de 1922. Essa análise pode ser mais bem compreendida nas palavras de Gilmar Rocha, em seu texto “Eternos vagabundos: malandros, palhaços e caipiras no mundo da chanchada”.

Mesmo que o Rio tenha passado por um processo de urbanização no início do século, as transformações em curso no cenário urbano paulista – em especial o surgimento de novas classes sociais, a organização de partidos políticos e a Semana de Arte Moderna – vêm aguçar os problemas de legitimidade, ou melhor, de representação político-econômica da cidade do Rio de Janeiro. Esta, que sempre seguiu modelo europeu de civilização, experimentava nesse momento grandes dificuldades para chegar, por meio de suas intelectuais, a uma ação mais conforme com a realidade do país e da própria cidade. (...) Quanto a São Paulo, podemos dizer que sua intelectualidade era mais independente em relação ao Estado, uma vez que não tinha que se submeter ao processo de criação de uma imagem europeizada da cidade que se colocava para a Capital Federal.⁸⁷

Ao mesmo tempo que a busca por essa hegemonia nacional repudiava movimentos regionalistas fragmentados (mineiro, goiano, cada qual com suas características), almejava uma região capaz de representar o Brasil como um todo. E é claro que, na década de 1920, é São Paulo que despontará à frente desse movimento.

Os modernistas paulistas tiveram um papel proeminente na formulação desse regionalismo, procurando legitimar São Paulo como líder da nação em detrimento

⁸⁶ Pinto, Maria Inez Machado Borges. Idem, p. 436.

⁸⁷ ROCHA, Gilmar. Eternos Vagabundos: malandros, palhaços e caipiras no mundo da chanchada. **Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. v. 43, abr. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6520>>. Acesso em: 05 mai. 2017. p. 398-399.

do Rio de Janeiro. (...) A questão regional, tal como era posta, recobria um sério debate: qual seria a região capaz de impor seu tom ao conjunto nacional? Que características a capacitavam a exercer o papel de matriz da nacionalidade? Determinados aspectos geográficos, certas tradições históricas e o ‘caráter’ do seu povo eram, sem dúvida, os trunfos mais valorizados.⁸⁸

Veja que os artistas modernistas paulistanos, ao mesmo tempo que rejeitavam aspectos regionalistas, elegiam São Paulo como sendo o exemplo ideal para liderar o projeto nacionalista do Brasil.

Isso não quer dizer que os antagonismos e embates existentes entre nacionalismo *versus* regionalismo perderam forças; pelo contrário, a chamada brasilidade foi muito discutida entre os integrantes modernistas, que criticaram outros colegas por produzirem voltados para determinado paulistanismo, mineirismo, ou seja, havia ainda a contradição latente entre nacionalismo e regionalismo.

Entretanto, não prosseguiremos a fundo nessa discussão, pois o intuito é apenas demonstrar a ocorrência de temas nacionais de características brasileiras nas produções oriundas do movimento modernista no Brasil, sobretudo em São Paulo, como o fez Reis Júnior ao representar o palhaço Piolin em um quadro de 1927.

Foi em 1924 (ano em que Reis Júnior chegou a São Paulo) que o movimento modernista paulistano lançou seus olhares para o nacionalismo de modo mais veemente. A partir de então, observa-se com maior frequência produções artísticas contendo elementos culturais nacionais, como o folclore na música e o circo no teatro e nas artes plásticas.

A partir da década de 1920, principalmente, figuras populares como o malandro, o palhaço e o caipira foram incorporados pelos movimentos renovadores por possuírem características nacionais e carregarem aspectos da brasilidade.

Isso ocorreu no Rio, que viu no malandro e boêmio a típica representação do carioca e a tradução de ideias renovadoras que circulavam nos ambientes da cidade, como ruas, cafés, bordéis e bares.

Da mesma maneira, os representantes da cena modernista em São Paulo elegeram o palhaço, sobretudo Piolin, o personagem que conseguia representar toda a essência do que defendia o movimento modernista paulistano.

⁸⁸ Pinto, Maria Inez Machado Borges. (2001). Idem, p. 437.

O autor Gilmar Rocha aponta ainda o exemplo da atuação dos jecas, pilantras e palhaços nas chanchadas nos anos 1940 a 1960. Segundo ele, esses personagens conseguiam, a partir de trocas simbólicas e do diálogo entre a cultura erudita e popular, atingir diversos tipos de público.

É exatamente esta visão carnavalizadora do mundo que a chanchada promove, onde o malandro, o palhaço, o caipira e outros relativizam a ordem social de maneira crítica por meio do riso, da paródia, do deboche, da festa, das performances corporais, etc.⁸⁹

Assim, o fortalecimento do cinema nos anos 1930 reforçou as características nacionais das massas ao incorporar personagens e problemáticas populares como o palhaço, o caipira e o sentimento de nacionalidade como um todo.

Além de deter elementos nacionais que inspiraram o movimento modernista de São Paulo, outro fator importante que o circo carrega e que pode ter sido característica essencial para que os artistas de São Paulo tenham se aproximado dele é o fato de que consegue abranger uma gama diversa de público.

Ao mesmo tempo que apresenta agrado aos adultos, as crianças também se contentam. E o mais importante: atingia tanto o público rico quanto o pobre.

Esse aspecto de abrangência social pode ter sido traço exclusivo de São Paulo, pois, segundo Bolognesi, os espetáculos circenses em Paris após 1789 continham discussões políticas que estavam em voga na sociedade francesa. Sendo assim, fatos históricos ocorridos pós-revolução eram levados ao picadeiro e transmitidos para o público burguês.⁹⁰

Por outro lado, o circo também era montado nas periferias de Paris, mas outra discussão era proposta. Nele, o espetáculo era voltado para o entretenimento, no qual gigantes, anões, animais de diversas espécies e personagens fantásticos eram postos no picadeiro para propor diversão e chiste, sem discussões com teor político-social.

Em São Paulo, ocorreu um movimento um pouco diferenciado, visto que o circo de Piolin conseguia reunir em um mesmo espetáculo diferentes camadas sociais, e esse pode ter sido um dos motivos determinantes da paixão dos artistas pelo palhaço e seu circo na capital paulistana.

⁸⁹ ROCHA, Gilmar. Idem, p. 392.

⁹⁰ BOLOGNESI, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Revista Sala Preta**. São Paulo: USP, 2016, v.16, n. 2, p. 10.

Maria Augusta Fonseca destaca em seu livro uma crônica de Yan de Almeida Prado a qual diz que o barracão de Piolin no Largo Paiçandu,

(...) é freqüentado pela fina flor da literatura paulista. Os Andrades, Alcântara Machado Filho, Couto de Barros, Guilherme de Almeida, Paulo Prado, Raul Bopp. Ainda há poucos dias lá estive o Oswald com uma turma de estrangeiros mais uma mulher de chapéu que soltava gargalhadas escandalosas.⁹¹

Assim, Piolin ficou conhecido como “o palhaço dos intelectuais e do grande público”, e as memórias dos espetáculos permaneceram vivas tanto nos mais ricos quanto nas camadas mais pobres.

Walter de Souza Júnior, durante sua pesquisa para a realização do pós-doutorado na Escola de Comunicação e Artes da USP sobre o circo em São Paulo, entrevistou a filha de uma empregada doméstica que trabalhava no bairro de Higienópolis em São Paulo. Ela afirmou, em entrevista, que a mãe e outras empregadas domésticas das mansões do bairro tinham como principal programa aos finais de semana ir ao circo, principalmente o de Piolin.

Nas décadas de 1930, 1940, 1950, minha mãe era babá em São Paulo. Ela me contava que as empregadas domésticas, nos finais de semana, se reuniam na Praça Villaboim e na Praça Buenos Aires, em Higienópolis, para combinar aonde iriam e o que fariam no final de semana, qual seria o seu lazer. Geralmente, assistiam filmes de Mazaropi, Oscarito, Grande Otelo, ou iam aos circos. (...) Mas o circo era a opção mais corriqueira. Porque era barato e porque onde elas podiam se expressar... O circo tem essa magia, você pode expressar o seu sentimento. Você grita, chora, ri, participa junto com a cena. Então isso, para ela, era uma válvula de escape.⁹²

Outro fator preponderante que impulsionou a proximidade entre os modernistas e o circo de Piolin foi o fato de que, mesmo tendo passado por diversas localidades e tendo entre seus integrantes artistas de várias regiões, o caráter nacional do circo continuava sendo predominante.

⁹¹ FONSECA, Maria Augusta. Dos salões modernistas aos barracões dos circos. In: Oswald de Andrade: biografia. 2. ed. São Paulo (SP): Globo, 2011. p. 200.

⁹² SOUSA JUNIOR, Walter de. Circo e sociabilidade em São Paulo. Comunicação & Educação, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 105-110, June 2013. ISSN 2316-9125. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comeduc/article/view/69256>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

Em outras palavras, o circo enfatizava em seus espetáculos traços marcantes do Brasil daquele momento, embora sofrendo influências culturais dos diversos locais onde era montado e tendo em seu corpo artístico intérpretes de localidades diversas.

Para os diferentes lugares para os quais os saltimbancos e circenses migraram, foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar esta forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral.⁹³

Importante salientar que não é intenção ou objetivo deste trabalho explanar as aproximações e conflitos existentes entre circo e teatro, palco e picadeiro, tampouco aprofundar no termo “circo-teatro” ou “teatro-espetáculo”, mesmo que a maioria das bibliografias tratando sobre o circo em São Paulo seja relacionada com o teatro.

No que tange ao público intelectual, não foram apenas aos modernistas que os espetáculos circenses agradaram, mas também outras escolas e estilos enxergaram características que os cativaram. Conforme explicita Bolognesi, desde o século XVII, quando o circo começou a apresentar um formato mais próximo do que conhecemos hoje, intelectuais ligados a diferentes correntes se interessaram pelo tema.

(...) os românticos encantaram-se com o circo e frequentaram assiduamente seus espetáculos. Os simbolistas, um pouco depois deles, também viram no circo e no palhaço signos quase que privilegiados para suas aspirações em torno da poética do etéreo e do inefável. Os movimentos de vanguarda, especialmente na Rússia, a partir do cubo-futurismo, deixaram obras que inspiraram no universo circense.⁹⁴

Essa organização circense de agradar público diverso em um mesmo espetáculo, e de permanecer com suas próprias características nacionais de brasilidade mesmo passando por localidades diversas, pode ter sido medular para que o circo caísse nas graças dos artistas em São Paulo no auge do movimento modernista, inclusive de Reis Júnior.

Sendo o circo e Piolin capazes de agradar tanto o público intelectual quanto os populares paulistanos, pode-se dizer que houve um movimento de circularidade cultural por meio do

⁹³ SILVA, Ermínia. **O circo:** sua arte e seus saberes – circo no Brasil do final do século XIX a meados do século XX. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. p.1.

⁹⁴ BOLOGNESI, Mario Fernando. Idem, p. 9.

emprego humorístico nos espetáculos circenses. Para tanto, neste momento, será preciso delinear melhor sobre os estudos de Mikhail Bakhtin no livro “Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”.⁹⁵

Os trabalhos mais recentes que se dedicam ao estudo da cultura partem do pressuposto da interação e diálogo entre a cultura popular e não da qualificação de uma sobre a outra. Pioneiro nessa tese, o teórico social e literário Mikhail Bakhtin nos auxilia na compreensão da circularidade cultural a partir de seus estudos, principalmente sobre o cotidiano medieval por meio da figura de Rabelais.

Bakhtin percebeu que havia naquela sociedade do século XVI o uso recorrente do humor, deboche e sátira por parte da cultura popular para lidar com os entraves cotidianos promovidos pela camada dominante; sendo assim, o emprego do humor serviu de ferramenta para certa resistência dos populares.

O riso e as formas cômicas, ou seja, os intérpretes do risível como os palhaços, são características marcantes e quase exclusivas da cultura popular. Dessa forma, ao analisar o cotidiano de Rabelais, Bakhtin apontou que para o homem medieval existiam dois mundos distintos e muito bem delineados: um ligado aos assuntos do Estado e da Igreja, marcado pelo sentimento de seriedade; e outro exterior a este, ligado ao riso e comportamento nas festas populares.

Entretanto, Bakhtin observou que ainda na Idade Média já houve ocorrências de escritos canônicos com utilização de linguagem cômica, fato este que demonstra que o riso começava a contagiar outras camadas sociais para além da popular. Pode-se dizer que a própria seriedade que a Igreja promovia auxiliou na propagação do riso também em seu meio. “Foram as festas que sancionaram o riso. Além do carnaval, em muitas festas religiosas da Idade Média o riso era uma constante, o ‘riso pascal’ e o ‘riso de Natal’ são bons exemplos”.⁹⁶

Ainda, pouco mais adiante no tempo, o Renascimento marcou a entrada do riso também para o campo da seriedade. Diversos autores literários utilizaram do emprego do cômico em suas obras, inclusive Rabelais. Para Bakhtin, no momento em que o riso é também incorporado pelo

⁹⁵ BAKHTIN, M. M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 6. ed. Brasília (DF): Ed. da UnB, 2008.

⁹⁶ FRESSATO, Soleni. Jeca Tatu: uma representação cômica da cultura popular no cinema nacional. II Enecult, Salvador. Disponível em: < http://www.cult.ufba.br/enecul2006/soleni_fressato.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2017. p. 5.

campo da seriedade como a Literatura, Religião e a Medicina, pode-se afirmar com mais clareza sobre a circularidade entre as culturas eruditas e populares.

Com o fortalecimento do absolutismo no século XVII, o tom de autoritarismo e seriedade voltou a ser empregado e o riso, banido, mas não de modo total, pois havia ainda a presença dos bailes de máscara, a figura do bobo da corte e o emprego de linguagem cômica na literatura (a exemplo de Rabelais), servindo, tudo isso, de deleite para a aristocracia.

Já o século XVIII desprezou o riso, principalmente pelo fato do emprego da razão pelos Iluministas, os quais não souberam compreender a dimensão que o risível era capaz de atingir.

O que se observa da análise de Bakhtin sobre a circularidade cultural entre diferentes classes sociais utilizando o humor ao longo do tempo é que o emprego do risível pelos eruditos de classe dominante se constituiu de importante ponte para atingir os populares. Dessa maneira, líderes religiosos, como protestantes, utilizaram do humor em suas pregações com o objetivo de alcançar os populares que desconfiavam do sério, mas acreditavam na veracidade do risível.

Dessa forma, o conceito de circularidade pressupõe que, elementos da cultura popular interajam e passem a compor a cultura de elite, assim como, elementos da cultura de elite sejam encontrados na cultura popular. Para Bakhtin, a obra de Rabelais é o exemplo concreto dessa circularidade, uma vez que, enquanto literatura compõe a cultura de elite do Renascimento, porém seu tema é a cultura popular.⁹⁷

Por fim, cabe ainda dizer que, para Bakhtin, Rabelais foi um dos maiores nomes da literatura, ao mesmo tempo que não obteve os holofotes do reconhecimento, isso porque suas obras não foram compreendidas da maneira que deveriam ser, tampouco os críticos sabiam que, para ter acesso à essência de Rabelais, era preciso se voltar para a análise das fontes populares da Idade Média e Renascimento, principalmente as que remetem ao humor.

O fato de Piolin conseguir reunir debaixo de sua lona representantes da cultura popular e da erudita, desde a babá citada por Walter de Souza Júnior até intelectuais como Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Olívia Penteadó, demonstra que tal palhaço e seu circo conseguiram promover circularidade entre as culturas paulistanas, e o humor presente nos espetáculos foi primordial para esse feito.

⁹⁷ FRESSATO, Soleni, Idem, p. 6.

Além disso, o palhaço Piolin e seu circo conseguiam reunir elementos nacionais em seus espetáculos, como a linguagem simples e fácil, os temas brasileiros presentes nas apresentações, a alegria e a presença do humor, fatores que conquistaram os modernistas paulistanos e acabaram por virar um grande símbolo do movimento. Por isso, além dos encontros dos artistas modernistas nos salões de mecenas, ocorriam também reuniões no circo de Piolin.

A ligação dos artistas modernistas de São Paulo com o palhaço Piolin mereceu destaque neste trabalho, tendo em vista que Reis Júnior esteve inserido nesse ambiente e compartilhou a admiração pelo palhaço. Isso se torna um dos elementos possíveis para abordar Reis Júnior na cidade de São Paulo e no movimento modernista, visto que as documentações sobre o pintor neste período são escassas. Assim como os artistas modernistas se interessaram pela figura do palhaço Piolin, Reis Júnior também foi um artista que demonstrou seu entusiasmo com esse personagem por meio de uma pintura, o “Retrato de Piolin” (1927), o qual abordaremos mais adiante.



**Figura 23: Tela “Retrato de Piolin”, de Reis Júnior (1927).
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.**

O palhaço que tanto foi comentado e estudado pelos artistas durante o movimento modernista em São Paulo,

(...) não foi um menino de cidade pequena que correu atrás do circo, em busca de aventuras. Ele nasceu durante um espetáculo, sob uma lona amarela e desbotada, ao som da bandinha que executava um xote, tão à moda em 1987. O espetáculo não foi interrompido, e seu pai, o velho Galdino, no intervalo de um número, beijou a criança e voltou a dirigir a função. Semanas depois o circo continuava viagem com mais um artista.⁹⁸

Foi a partir do ano de 1924 (mesmo ano que Reis Júnior chega a São Paulo) que os artistas demonstram entusiasmo em agregar os assuntos circenses aos estudos do modernismo.

Neste contexto, não se pode negar que o destaque é dado a Piolin, que conquistou o público e o grupo intelectual com suas agilidades físicas, improvisado e também pela criatividade, o que faz ganhar o apelido de “barbante” de Blaise Cendrars.⁹⁹



Figura 24: Na foto - Oswald de Andrade, Abelardo Pinto (Piolin) e Mário de Andrade.
Fonte: Blog A vida lida.

Blaise Cendrars foi um escritor importantíssimo para o movimento modernista de São Paulo. Advindo da Suíça, contribuiu para a formação do pensamento antropofagista, tendo compartilhado ideias com Oswald de Andrade e outros artistas. Isso fica claro na passagem acima

98 MORAES, Ronaldo. Piolin, palhaço sem circo. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 13 out. 1962.

99 FONSECA, Maria Augusta. Dos salões modernistas aos barracões dos circos. In: Oswald de Andrade: biografia. 2. ed. São Paulo (SP): Globo, 2011. p.199.

quando fala de Piolin, pois para Cendrars o palhaço era uma figura fundamental para caracterizar a nacionalidade brasileira.

Uma prova do reconhecimento e admiração dos artistas ao palhaço, foi o almoço antropofágico realizado para Piolin no restaurante Mappin, em 27 de março de 1929, divulgado pela crônica de Menotti del Picchia no *Correio Paulistano*, “Piolin comido e comidas para Piolin”. A data era uma Quarta-Feira de Cinzas, justamente para criticar o jejum católico de carne vermelha.

No evento liderado por Oswald de Andrade, estiveram presentes vários artistas modernistas, como Mário de Andrade, bem como pessoas ligadas ao movimento em São Paulo.



Figura 25: À esquerda, capa da revista “Cruzeiro” sobre o Almoço Antropofágico. À direita, foto de Abelardo Pinto ao centro da foto, juntamente com artistas e pessoas da elite paulistana.

Fonte: Estadão

A fama do palhaço se espalhou no cenário modernista e rendeu inúmeros comentários em crônicas e revistas produzidas na época. No primeiro número da revista “Terra Roxa e outras terras”, em janeiro de 1926, Antônio Alcântara Machado afirma que de todas as companhias de circo, “a única bem nacional, bem mesmo, é a de Piolin”¹⁰⁰.

Esse caráter “nacional” foi muito caro aos artistas e estava implícito nas obras produzidas durante o período. Pode-se dizer que houve uma aceitação do cotidiano brasileiro do ambiente

¹⁰⁰ Terra Roxa... e outras terras [Introdução de Cecília de Lara] São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p.IX. Edição co, reproduções fac-similares dos números publicados no periódico: Ano I, n. 1-7, 1926.

vivido, e os espetáculos de Piolin continham essas apreensões, por isso foi tão elogiado pelos artistas e, mais que isso, incorporado pelo movimento.

Alcântara Machado demonstrou em suas críticas ao teatro brasileiro das primeiras décadas do século XX que as peças não possuem nada de nacional, mas modelos mal importados de outras localidades e adaptados aqui. Por isso, disse que somente Piolin e suas encenações no picadeiro representavam algo inteiramente nacional: “Revela o Brasil. Improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa”.¹⁰¹

As características de encenação de Piolin no palco do circo encantaram os modernistas, sobretudo Alcântara Machado e Oswald de Andrade, e fizeram render boas críticas por parte dos dois. Os improvisos, a rapidez, a desordem, o poder de síntese e alegria nomeou os espetáculos do palhaço como “um símbolo de ingenuidade e bagunça feliz”.¹⁰²

Por isso, Alcântara Machado criticou algumas produções teatrais brasileiras em artigos na revista “Terra roxa e outras terras”, em 1926, e também em um capítulo do livro “Cavaquinho e Saxofone”¹⁰³, pois seu objetivo era que houvesse a transformação teatral no país e via nessa mudança a figura de Piolin para representar as encenações genuinamente nacionais.

Oswald de Andrade concorda com Alcântara Machado no sentido de não existir no Brasil da década de 1920 companhias de teatro de méritos notáveis e elogia as peças circenses ao dizer que “os únicos espetáculos teatrais que a gente inda pode freqüentar no Brasil são o circo e a revista. Só nestes inda tem criação”.¹⁰⁴

Além dos elementos nacionais que o circo de Piolin era capaz de traduzir debaixo da lona, outro fator decisivo que despertou a paixão dos modernistas foi a presença do humor nas encenações de Piolin no picadeiro.

O humor teve papel importantíssimo na história e, conforme já citado acima quando tratamos da circularidade cultural que o circo promovia, fica claro que a esfera cômica

¹⁰¹ Terra Roxa... e outras terras [Introdução de Cecília de Lara] São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p.IX. Edição co, reproduções fac-similares dos números publicados no periódico: Ano I, n. 1-7, 1926.

¹⁰² CARVALHO, Sérgio de. Nota sobre Piolin e o modernismo paulista. São Paulo, v. 2, n. 1, June 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57085/60073>. p. 128.

¹⁰³ MACHADO, A. de A. **Cavaquinho e Saxofone**. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora, 1940. p.330.

¹⁰⁴ CARVALHO, Sérgio de. Idem, p. 128.

proveniente da camada popular conquistou os eruditos modernistas; além disso, o circo de Piolin era uma válvula de escape para os trabalhadores (como o exemplo da babá de Higienópolis) para rir e se divertir.

No raciocínio de Bakhtin o riso também era uma espécie de oposição ao mundo sério e erudito, e isso pode ser verificado nas caricaturas impressas nas Revistas Ilustradas de autoria dos boêmios cariocas que, em sua maioria, criticavam o governo do Rio de Janeiro utilizando como veículo a caricatura e o riso.

No entanto, sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e das manifestações do riso opunha-se a cultura oficial ao tom sério, religioso e feudal da época – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indivisível.¹⁰⁵

O humor nas primeiras décadas do século XX nasce e ganha evidência a partir da estranheza e da criação de novos significados, e é esse sentido de modernidade juntamente com o excêntrico que o autor Walter de Souza Júnior¹⁰⁶ aponta em sua pesquisa. O autor analisou as comédias de Piolin de 1933 a 1960 e as classificou “entre o contemporâneo e o grotesco”.

O palhaço Piolin pode ser definido como um personagem cômico cuja contribuição à cultura nacional se deu a partir de uma oscilação dialética: entre o contemporâneo e o grotesco. Ou melhor, entre o improviso e a tradição. Ainda: entre o cotidiano e a História.¹⁰⁷

Walter Júnior afirma que a própria caracterização do palhaço elabora a construção do grotesco como a maquiagem no rosto, o nariz vermelho e a grande boca pintada. É necessário compreender que apesar de toda elaboração corporal e cênica de Piolin ser grotesca, também era considerada moderna e contemporânea e fez render ótimos comentários dos artistas modernistas

¹⁰⁵ BAKHTIN, M. M. Idem, p. 3-4.

¹⁰⁶ SOUZA JÚNIOR, Walter de. **Entre o contemporâneo e o grotesco: Piolin e as comédias de picadeiro encenadas entre 1933 e 1960**. 2012. Relatório científico de pós doutorado – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo.

¹⁰⁷ SOUZA JÚNIOR, Walter de. *Entre o contemporâneo e o grotesco: Piolin e as comédias de picadeiro encenadas entre 1933 e 1960*. 2012. Relatório científico de pós doutorado – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo. P. 6

bem como garantir público nas arquibancadas de seu circo por 30 anos, mesmo após não ser a pauta de elogios críticos dos modernistas de São Paulo.

Como foi dito, outro ponto forte presente no humor feito a partir do século XX foi a síntese, na verdade, a capacidade de sintetizar as coisas começou a ser uma necessidade nesse período, devido às invenções científico-tecnológicas e a rapidez imposta pelo avanço do mundo capitalista. O palhaço Piolin soube muito bem adequar essa típica vertente humorística aos seus espetáculos de picadeiro, seu poder de síntese foi elogiado por diversos artistas modernistas.

Elias Thomé Saliba fez um estudo sobre a teoria do riso e da natureza do humor; para isso, utilizou três ensaios teóricos a respeito do tema feitos por Bergson (1899), Freud (1905) e Pirandello (1908). Os dois primeiros, apesar de terem algumas diferenciações quanto à eclosão do riso, ambos são comuns no ponto de afirmar que a causa do humor se dá quando há uma ruptura com a realidade causando o imprevisível, como é o caso do boneco de mola que pula da caixa quando aberta e da velha que se maquia e pinta os cabelos. As duas situações rompem com a realidade prevista e fazem nascer o riso; porém, a teoria de Pirandello vai além dessa explanação e nos ajuda a pensar no humor produzido a partir da *belle époque*.

Luigi Pirandello avança na teoria humorística ao pensar na necessidade de aproximar da situação cômica e recusar a superioridade, em outras palavras, aquele que ri pode ser o próprio motivo da chacota e provocando em si mesmo o motivo da risada. Elimina-se a superioridade daquele que provoca o riso e o autor da piada: “Neste passo, a velha da anedota não está mais distante do sujeito que percebe, porque este último pensa que também pensa que também poderia estar no lugar da velha”.¹⁰⁸

Podemos dizer que o humor produzido pelos palhaços se aproxima da teoria humorística de Pirandello, haja vista que nas comédias de picadeiro as brincadeiras e “palhaçadas” são feitas pelos próprios palhaços que deboçam de si mesmos. Não há distanciamento, muito menos superioridade nas encenações.

Prova disso é a raríssima aparição de Abelardo Pinto na tela do cinema, no filme “Tico-Tico no Fubá”,¹⁰⁹ no qual, em uma das cenas, Piolin encena um diálogo em mímicas chamado

¹⁰⁸ SALIBA, Elias Thomé. Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 24.

¹⁰⁹ Filme nacional de 1952 dirigido por Adolfo Celi, que narra a história do compositor Zequinha de Abreu e sua música Tico-Tico no Fubá.

“Idílio dos sabiás” ou “Namoro dos passarinhos”, em que se veste de mulher; e todo o chiste era feito para ele, não havendo distanciamento nem superioridade entre ele e a arquibancada e também o outro personagem que contracenava com ele.

Em suma, Piolin não inseria em suas comédias o humor munido de superioridade, pelo contrário: era ele mesmo o motivo da chacota, e o riso nascia na medida em que o público compreendia a mistura do grotesco com o contemporâneo, quando, por exemplo, o palhaço se vestia de mulher.

É claro que, com todo reconhecimento dos modernistas, Piolin ganhou notoriedade em diversos locais no Brasil e cada vez mais se aproximou da produção teatral juntamente com a realidade circense. Isso fez render inúmeros artigos e comentários tecidos por intelectuais paulistas como Alcântara Machado bem como o convite de Oduvaldo Viana para se apresentar em palco italiano e em outros teatros em São Paulo.

Não é nosso objetivo aprofundar nas questões teatrais, entretanto cabe ressaltar a importância do circo-teatro devido o fato de Piolin ter sido deste um dos grandes precursores e de Reis Júnior ter destacado essa aproximação entre os dois campos (circo e teatro) ao enfatizar a presença do picadeiro na tela.

Durante a primeira metade do século XX, o gênero circo-teatro se tornou alvo de pesquisa e discussão no âmbito intelectual, tendo em vista que, nesse período, a prática circense passou a articular com as produções e a levar ao picadeiro aspectos singulares do teatro.

Dessa maneira, as companhias circenses auxiliaram a difundir textos teatrais adaptados para a realidade do circo, oportunidade na qual se apresentavam em formato itinerante, de cidade em cidade, em vários locais do Brasil. Isso contribuiu com a difusão de diversas peças, primeiro pela dificuldade, de natureza geográfico-espacial, das companhias teatrais em alcançar determinados locais, segundo pela adaptação mais facilitada que o circo fazia da linguagem utilizando, principalmente, o humor para atingir o público.

Ermínia Silva afirma que o termo “circo-teatro” é complexo e que sua interpretação, na maioria dos casos, está relacionada com a intensificação da produção acadêmica sobre o assunto no final dos anos 1970, o que auxiliou em uma dada construção de memória do circo.

A década de 1970 foi um dos primeiros momentos em que o tema circo foi foco de pesquisa para dentro da Academia. Alguns pesquisadores da Universidade de São Paulo, em suas pesquisas para mestrados e doutorados nos cursos de História,

Ciências Sociais, Política e Antropologia, voltaram-se para o estudo dos lazeres, festa da classe operária e escolheram o circo como meio para chegar ao que essa classe fazia quando não estava nas fábricas.¹¹⁰

Em outros termos, vários pesquisadores acadêmicos se dedicaram ao estudo do circo-teatro na década de 1970 e isso contribuiu para a construção da memória do circo de tal forma que, ao pesquisar sobre o tema, temos uma “versão oficial” de pesquisadores dessa época, embora inúmeros aspectos não tenham sido tratados nessas pesquisas, como a produção circense para além de São Paulo e de palhaços famosos, como Piolin.

Sendo assim, a autora Ermínia Silva aduz “que a maior parte significativa da memória produzida hoje sobre o processo histórico do circo-teatro brasileiro é uma representação historicamente datada e tipificada” e que muitos outros aspectos do circo-teatro, inclusive o questionamento do próprio termo, merecem pesquisa histórica mais aprofundada. Entretanto, não nos cabe tal desafio, mas apenas demonstrar a relação existente entre o circo e o teatro, os quais foram fundamentais para o movimento modernista no Brasil, e o avanço que a pesquisa histórica do tema tem tido nessa contribuição.¹¹¹

Por fim, cabe novamente ressaltar que Piolin não foi qualquer personagem presente na história de São Paulo, sua contribuição para o movimento modernista foi grande, de modo que permaneceu lembrado com o passar dos anos tanto pelos artistas que lhe dedicaram alguma arte, como o fez Reis Júnior, quanto pelos diversos autores que dedicaram suas bibliografias ao estudo da influência desse palhaço e seu circo para os modernistas.

Cinquenta anos depois da Semana de Arte Moderna, a memória de Piolin foi lembrada nas homenagens desse importante evento para a história do Brasil, sendo seu circo montado novamente, dessa vez no vão do MASP. Uma reportagem do jornal “Correio da Manhã” de 1972 mostra os preparativos das comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922 e salienta as atrações do evento, sendo uma delas a presença do circo Piolin e do quadro de Reis Júnior.

¹¹⁰ SILVA, Ermínia. Circo-Teatro: É teatro no circo. V Reunião científica de pesquisa e pós-graduação em Artes-Cênicas. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/historia/Erminia_Silva_-_Circo-teatro_e_teatro_no_circo.pdf. Acesso em 11 de junho de 2017. p. 4.

¹¹¹ SILVA, Ermínia, Idem, p. 5.

Ajudando a conferir o clima festivo de divertimento, que os rapazes da Semana tão insistentemente procuraram, está presente, ipso facto, o celeberrimo circo de Piolin – testemunha ocular da aventura de 1922. Note-se a presença de Retrato de Piolin, de 1927, assinado por Reis Júnior, na exposição acima comentada. O circo está instalado no terraço que constituía o antigo Trianon.¹¹²



Figura 26: Circo Piolin no vão livre do MASP em comemoração aos 50 anos da Semana de Arte Moderna 1972.

Fonte: Jornal Correio da Manhã.

Fica clara a relevância dos temas circenses para o movimento modernista e a representação dos mesmos por meio das obras de diversos artistas, inclusive Reis Júnior, que pintou uma tela sobre Piolin. Esse palhaço, 50 anos depois, continuou sendo símbolo do intercâmbio entre o circo e o modernismo paulistano e é lembrado até hoje.

Fato é que Reis Júnior estava inserido neste meio circunstanciado por um turbilhão de ideias, das quais compartilhou. E isso é notório quando se analisa a importância do circo para o movimento modernista e o fato de Reis Júnior também ter dedicado sua arte para representar um dos maiores nomes da história do circo, que foi Piolin.

Por fim, é necessário dizer que Reis Júnior compartilhava dos ideais de defesa da arte nacional, e assim como os outros artistas modernistas de São Paulo, visualizaram em Piolin a figura que continha os preceitos que acreditavam, ou seja, buscavam o nacional por meio do palhaço Piolin e seu circo.

¹¹² MAURICIO, Jaime. Semana de Arte Moderna segundo São Paulo. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, 05 jun 1972.

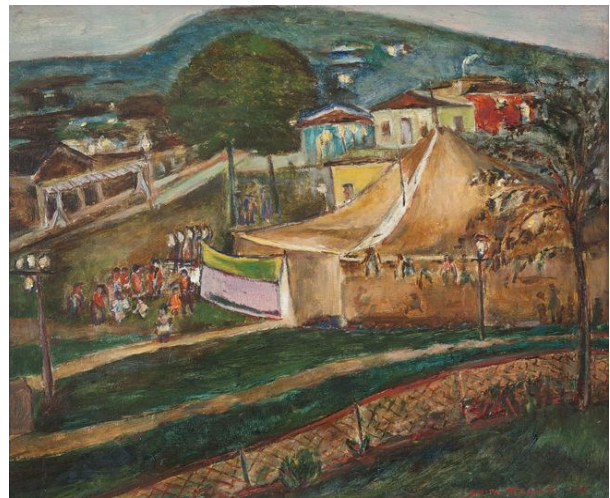
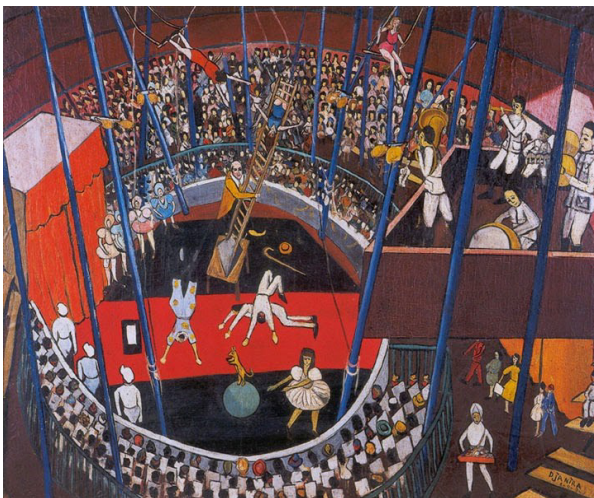
3.2 - O retrato de Piolin pintado por José Maria dos Reis Júnior e a influência do movimento modernista nas obras de Reis Júnior.

É preciso refletir sobre a escolha de Reis Júnior pintar Piolin durante sua estadia em São Paulo, que foi de 1924 a 1928, período no qual pintar e escrever sobre Piolin estava em alta na roda intelectual dos modernistas. Assim, de certa forma, Reis Júnior ganhou notabilidade após a produção dessa tela, bem como angariou renome ao fazer parte do núcleo de artistas do salão de Olívia Penteadó. Por isso, é necessário pensar nas escolhas feitas pelos autores, as quais não são neutras e carregam significados que lhes garantem poder.

As obras de Reis Júnior após a saída da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), e a consequente mudança para a cidade de São Paulo, modificaram-se profundamente. Não mais pintou nenhuma tela relacionada a temas históricos, e seus retratos e paisagens ganharam caráter mais próximo ao que era produzido pelos modernistas, fato não visto antes em suas produções.

Além de Reis Júnior, é possível listar outros artistas ligados ao movimento modernista que também se dedicaram na pintura de palhaços ou de temas que envolvam o circo. Isso demonstra a proximidade e circularidades de alguns temas dentro do movimento e a importância que os assuntos circenses adquiriram para os modernistas.

Artistas como Portinari, Anita Malfatti, Djanira da Mota e Silva se dedicaram na representação desse tema.





**Figura 27: Da esquerda para a direita – “O circo” (1944), de Djanira da Mota e Silva; “O circo” (1950), de Anita Malfatti; “Circo” (1933), de Portinari; “Circo” (1957), de Portinari.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural**

As quatro obras acima foram pintadas em datas próximas e evidenciam a recorrência do tema circense nas artes plásticas, e nelas é possível visualizar a figura do palhaço, do picadeiro e, sobretudo, do público. Em todas as telas, é possível visualizar também o uso de cores fortes e variadas, algo que auxilia na transmissão do sentimento de alegria e divertimento que o público buscava ao ir a espetáculos circenses, público este que era o mais variado possível abrangendo crianças, adultos e idosos, algo comprovado na tela “Circo” (1933), de Portinari e “O Circo” (1950), de Anita Malfatti.

Além disso, essas quatro obras utilizadas como exemplo e a tela “Retrato de Piolin” (1927), de Reis Júnior, demonstram também a recorrência de temas envolvendo a nacionalidade brasileira pensada por artistas que de alguma forma tiveram contato com o movimento modernista.

Sobre a influência do circo para o modernismo, diante do que já foi exposto nesse capítulo, não há dúvidas de que houve um intercâmbio intenso entre os dois, pelo fato de carregar fundamentos da nacionalidade brasileira, que, na opinião de alguns artistas, era o circo a figura central de representação da brasilidade.

Sendo assim, podemos afirmar que todas essas questões que o circo dispõe — como a capacidade de abrangência de públicos diversos, de serem fiéis a questões da brasilidade em seus espetáculos mesmo se apresentando em locais diferentes, da facilidade de comunicação com o povo por meio de linguagem simples (falada e corporal) — influenciaram artistas diferentes, que

retrataram esse universo de forma distinta, com emprego de técnicas, enredos e personagens diferentes, mas representando assuntos circenses em comum.

No quadro de Reis Júnior, por exemplo, nota-se a figura do palhaço Piolin dentro da lona de seu circo, sobretudo no picadeiro, local onde espetáculos encenados foram classificados pelos artistas do modernismo como modernos e unicamente nacionais. Mesmo se tratando de um retrato, é possível ver no quadro elementos do circo como a arquibancada, os pilares da lona e o picadeiro, que juntamente com Piolin ocupam a maior parte do espaço.

A escolha de Reis Júnior priorizar o picadeiro na representação da tela pode ter sido pelo fato de Piolin entender a importância das apresentações para o movimento modernista, pois era ali que ocorria o protagonismo do espetáculo circense, conforme mencionado acima sobre o circo-teatro.

Ao contrário dos artistas acima citados, a tela de Reis Júnior não retratou o circo lotado em dia de espetáculo, tampouco se preocupou em representar a estrutura da lona armada, como se vê nos quadros de Anita Malfatti e Portinari, mas focou em Piolin e na representação de seu retrato. Observa-se que o palhaço está caracterizado para entrar em cena, devidamente maquiado e usando as luvas brancas e sapatos-bico.

A caracterização de Piolin era algo importantíssimo para seu circo e para sua identidade, por isso Walter Júnior descreve que o palhaço possuía um ar feminino e gentil, de modo que Paulo Emílio Salles Gomes¹¹³ afirma haver nele lembrança de Charles Chaplin, principalmente pelo bigode, chapéu, sapatos e bengala. Além disso, os recursos de encenação de Chaplin também foram usados por Piolin, como a ingenuidade dos personagens interpretados, a utilização de mímicas, o modo de andar e parar, o humor e a frequente utilização do improviso.

Essa semelhança foi mantida por Reis Júnior, pois é possível ver na pintura elementos como o chapéu no chão, a bengala, os sapatos e a pose muito parecidos com os de Chaplin, conforme demonstrado nas imagens abaixo.

¹¹³ GOMES, Paulo Emílio Salles. Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro in MACHADO, Maria Tereza e CALIL, Carlos Augusto. *Paulo Emílio – Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

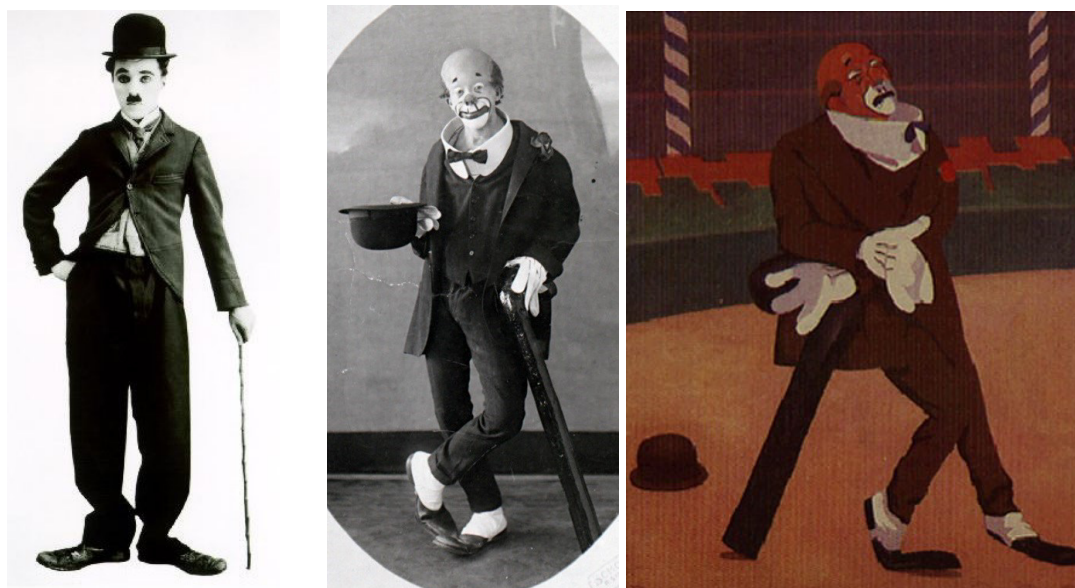


Figura 28: Da esquerda para a direita: foto de Charles Chaplin, foto de Piolin e Retrato de Piolin pintado por Reis Júnior.

Fonte: The Telegraph, Revista SP e Itaú Cultural.

Não se sabe ao certo mais informações do quadro “Retrato de Piolin” (1927), nenhuma documentação referencia as exposições em que esteve presente, se foi encomendado para alguém ou se pertence ao acervo de algum museu. O que sabemos é que na comemoração do cinquentenário da SAM realizada no MASP, oportunidade na qual o circo de Piolin foi montado no vão, o quadro de Reis Júnior foi uma das obras que compuseram a exposição.

Além disso, no livro “O modernismo no Brasil”, o autor Pietro Maria Bardi destaca uma imagem da tela de Reis Júnior e na legenda afirma ser uma das obras integrantes da coleção de Fúlvia e Adolpho Leirner em São Paulo.¹¹⁴

O acervo dos Leirner, grandes colecionadores de arte, não é um qualquer; e ter sua tela compondo esse conjunto, como apontam os indícios, é sinal de notoriedade e reconhecimento. Em 2007, Adolpho Leirner anunciou a venda de sua coleção para os Estados Unidos, fato que gerou inúmeros protestos no Brasil, como o de Aracy Amaral, que afirmou que a venda denota

¹¹⁴ A família Leirner é composta de diversos artistas e estudiosos da arte, tendo fixado residência no Brasil após a vinda de Varsóvia da escultora Felícia Leirner em 1904, oportunidade na qual iniciou seus estudos com Victor Brecheret. Dentre os nomes importantes da família Leirner, podemos destacar Nelson Leirner (filho de Felícia), pintor, desenhista, cenógrafo; Isai Leirner (esposo de Felícia), renomado por sua coleção e galerista; a artista Jac Leirner; Adolpho Leirner, Fúlvia Leirner entre outros nomes importantes para a arte brasileira.

“falta de espírito público por parte das instituições brasileiras, em nível federal, estadual e municipal, da elite financeira e do próprio colecionador”.¹¹⁵

Por fim, cabe ressaltar que, durante o processo de pesquisa, não foi encontrado outro quadro que retratasse Piolin além deste de Reis Júnior, mas representações do circo e de alegorias circenses conforme demonstramos pelas obras de Anita Malfatti, Portinari e Djanira da Mota e Silva.

Isso pode demonstrar a importância de Reis Júnior para o movimento modernista de São Paulo, bem como comprovar a relação e troca de ideias entre o pintor e outros artistas e autores do modernismo como Oswald de Andrade, podendo ser indicativo dos contatos estabelecidos no pavilhão moderno de Olívia Penteado, ou da tentativa de Reis Júnior de se inserir nesse círculo de artistas.

É certo que, após as décadas de 1930 e 1940, o pintor se dedicou mais à crítica de arte e à docência, todavia, até o final de sua vida, continuou pintando alguns quadros. Dessa forma, até que ponto o movimento modernista influenciou as obras de Reis Júnior? Lembrando que não é nosso objetivo enquadrá-lo como modernista ou mesmo integrante do movimento, o fato é que lá esteve e compartilhou de algumas ideias, e essa influência é percebida por meio de suas obras.

Por exemplo, após os anos que permaneceu em São Paulo, as paisagens ganharam mais cores e formas geométricas,¹¹⁶ fato que poderia indicar uma possível relação de Reis Júnior com o cubismo, ou simplesmente uma circularidade de ideias que estava posta no grupo de Olívia, tendo em vista que alguns artistas ali eram adeptos a esse movimento.

Na paisagem abaixo, Reis Júnior fez uso da geometria para compor o desenho e partiu da escolha por uma paleta de cores mais ampla e forte. Sendo assim, a paisagem abaixo pode ser um demonstrativo de influências do modernismo paulista, um intercâmbio de ideias e técnicas aprendidas por Reis Júnior e demonstradas em suas obras.

¹¹⁵ MURAUSKAS, Luiz Carlos. Venda da coleção de Leirner gera protesto. Folha ilustrada. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2103200707.htm>. Acesso em 02 de jun de 2017.

¹¹⁶ Não é nosso objetivo aprofundar nas mudanças plásticas nas obras de Reis Júnior após o período em que esteve em São Paulo, apenas apresentar aparato geral.



Figura 29: À esquerda, paisagem sem título feita por Reis Júnior na década de 1960. Percebe-se o uso de figuras geométricas, os traços simples do desenho e a paleta de cores variadas. À direita, tela “Estrada de ferro Central do Brasil” (1924), de Tarsila do Amaral.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

O objetivo de apontar a paisagem feita por Reis Júnior é demonstrar os elementos de ligação com o modernismo e como suas obras sofreram influências após a estadia em São Paulo. É certo que Reis Júnior teve algumas opiniões contrárias ao movimento modernista, sobretudo aos trabalhos que carregavam influências cubistas (conforme ficará mais claro no quarto capítulo); entretanto, não se pode negar que o modernismo influenciou suas obras e até mesmo os quadros pintados em momentos posteriores ao apogeu do movimento, como essa paisagem colacionada dos anos 1960, a partir da qual é possível visualizar essa ligação.

Apesar de já termos demonstrado as possíveis referências entre a tela “A Retirada da Laguna” de Reis Júnior e a escultura “Monumento às Bandeiras” de Victor Brecheret, o elemento de ligação entre Reis Júnior e o modernismo paulistano mais marcante é o quadro “Retrato de Piolin”, por se tratar de um retrato não convencional tendo como personagem central um palhaço fantasiado e maquiado dentro da lona do circo. Além disso, Piolin não era qualquer personagem, e sim um artista adorado e exaltado pelos modernistas, conforme já foi explicitado, de tal maneira que pintá-lo demonstra intimidade com o movimento.

Esse apontamento é campo pantanoso, visto que o próprio Reis Júnior destacou suas insatisfações e críticas ao movimento modernista. Para ele, a Semana de Arte Moderna não passou de um evento organizado a partir de “ideias confusas e difusas”.¹¹⁷

Além disso, Reis Júnior apontou que a organização do evento da SAM era composta de “grupinhos das panelinhas provincianas”¹¹⁸, pelo fato dos modernistas não terem convidado Belmiro de Almeida para a Semana.

Sob outra perspectiva, Reis Júnior pode ter escrito essa crítica à SAM porque não foi convidado para estar lá, tampouco seus mestres que tanto admirava, como Eliseu Visconti e Belmiro de Almeida. Por que motivo então integrou o grupo dois anos depois? Não se pode esquecer que essa passagem foi escrita nos anos 1980, em um momento posterior a esses fatos, quando poderia ter refletido melhor sobre tudo que havia passado.

Por outro lado, Reis Júnior assevera que a década de 1920 foi generosa para os jovens artistas, ao afirmar que a sociedade passou a ter mais interesse pelas artes e que,

A grande inquietação intelectual empolgava a geração moça que, ansiando quebrar os tabus do carrancismo literário e artístico, soube aliciar o entusiasmo de Graça Aranha para que ele empenhasse a importância do seu nome ao movimento artístico que se processava e prestigiasse com a sua presença o clímax que foi a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922. Esse acontecimento marcante trouxe profundas e rápidas modificações na compreensão e na aceitação, pelo público, das novas ideias estéticas e das diversas modalidades de expressão delas oriundas.¹¹⁹

Ou seja, Reis Júnior reconhece que foi a partir dessa mobilização que os artistas brasileiros conseguiram produzir com mais autonomia, se libertando do “ranço acadêmico”.¹²⁰

Para Aracy Amaral¹²¹, um dos princípios do movimento modernista era a rejeição ao “academismo” e às suas imposições de regras e moldes europeus do século XIX, pois havia nos

¹¹⁷REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1984. p. 41.

¹¹⁸REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1984. p. 61.

¹¹⁹REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Goeldi**. Civilização Brasileira, 1966. p. 23-24.

¹²⁰ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1984. p. 61.

¹²¹ AMARAL, Aracy. AS ARTES PLÁSTICAS (1917-1930). In: ÁVILA, Affonso (org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

artistas a busca de liberdade e ousadia, pautadas nos referenciais advindos das artes renovadas parisienses. Essa correspondência entre França e Brasil se tornou cada vez mais comum, ocorrendo uma constante busca por bolsas de estudos e estadias de jovens artistas na Europa, que eram em sua grande maioria, provenientes da alta burguesia.

Pensamos que esse princípio de busca por liberdade e renovação nas artes presente no movimento modernista é que tenha empolgado Reis Júnior e motivado sua mudança para a capital paulista. Todavia, o próprio pintor expressava insatisfação com a falta de conceituação do que era considerada “arte moderna”, principalmente pelos críticos de arte.

Isso porque, quando seu amigo Goeldi expôs suas produções, recebeu da crítica o seguinte comentário: “sua obra não é moderna, mas viva, pois acima de tudo é um testemunho, que define uma atmosfera que é nossa e atual”¹²². Reis Júnior se irritou profundamente, pois o amigo seguia suas conceituações do que considerava moderno, sem se levar por nenhuma conceituação externa.

Para ele, a crítica de arte muitas vezes não conseguia se definir, gerando profunda insegurança nas artes plásticas e a consequente criação de linhas artísticas diversas, que Reis Júnior conceituou de “epidemia de ismos”. Em outras palavras, a versatilidade dos críticos em consideração do que é moderno gerou profunda incerteza entre os artistas e a formação de diversas correntes. Além disso, para Reis Júnior, a crítica de arte traía a própria liberdade individual do artista, pois quando Goeldi produziu suas xilogravuras de modo livre, sem vínculos, não foi considerado moderno. Em suma, no fundo Reis Júnior está reprovando a ideia de que era preciso estar filiado a um “ismo” para ser considerado moderno, ou seja, ao modernismo. E aos não filiados a movimentos, a sensação era de estar no deserto.

Tão flagrante versatilidade de critérios, oriunda da falta de uma conceituação precisa do que seja arte moderna, além de depor contra a segurança da crítica, despertando desconfianças pouco abonadoras à sua competência intelectual ou à sua probidade moral, em estimulado epidemia de “ismos” e teorias que vão contribuindo para criar em artistas autênticos e atentos aos problemas da profissão, como Goeldi, a sensação de “irem ficando no deserto”.¹²³

¹²² REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Goeldi**. Civilização Brasileira, 1966. p. 37.

¹²³ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Goeldi**. Civilização Brasileira, 1966.p. 41.

Dessa maneira, o moderno para Reis Júnior era seguir sua liberdade de intuição artística, sem necessariamente estar vinculado a um movimento conceituado como o modernismo. Por isso, disse que o surgimento de vários “ismos”, para ele, no plano real não alterou o modo de se produzir pensando em transferir para a tela os sentimentos individuais dos pintores, tampouco de pintar sem preocupação com os julgamentos dos críticos. Reis Júnior faz essa discussão nos anos 1960, mas foi algo presente na maioria das críticas de arte que escreveu.

Mesmo assim, é importante ressaltar que o modernismo foi importante para ele, pois é a partir da estada em São Paulo que ganha maior destaque. Além disso, estar no grupo de Olívia lhe garantia prestígio e visibilidade. Destaca-se também que, logo após se desvincular do grupo de Olívia Penteado, Reis Júnior passa a desempenhar a função de crítico de arte em uma das colunas dos Diários Associados de Assis Chateaubriant (abordaremos isso no próximo capítulo). Vê-se que a cidade de São Paulo e os contatos pessoais com os quais manteve vínculo foram fundamentais para adquirir notoriedade.

Nesse raciocínio, até que ponto é possível afirmar que o pintor busca na capital paulista a liberdade e a modernidade nas produções artísticas, que tanto almejava na Escola Nacional de Belas Artes?

É preciso ter em mente que o chamado “movimento modernista” para o historiador do século XXI já se encontra “fechado”, ou seja, hoje a sociedade conhece os fins do movimento, mas, para Reis Júnior, Piolin e outros artistas engajados no processo, aquele momento se encontrava em aberto e apresentava para os homens daquele período inúmeras possibilidades, inclusive a oportunidade de mudança e transformação do modo de se fazer e pensar arte. Importante ressaltar que, embora o evento histórico esteja fechado por se encontrar no passado, as interpretações sobre o processo ainda se encontram em aberto, oportunidade na qual o historiador pode formular seu olhar.

É necessário compreender Reis Júnior dentro desse período, no qual as possibilidades se encontravam abertas, e o modernismo se apresentava como uma esperança de renovação para muitos artistas, não sendo diferente com Reis Júnior.

Em suma, Reis Júnior esteve inserido nesse núcleo de artistas de São Paulo após a Semana de Arte Moderna. Contudo, deve-se estabelecer a crítica: Ele estava lá, mas foi totalmente aceito pela roda de Olívia? É certo que frequentava as reuniões do pavilhão moderno e

estabeleceu contato com renomados artistas; no entanto, por que seu nome não é lembrado e estudado como os demais?

Além disso, por qual motivo saiu de São Paulo em busca de aperfeiçoamento profissional na França com pintores que não estavam relacionados com as preferências dos modernistas paulistanos? Por qual motivo Reis Júnior desaprovou tanto o movimento modernista dos anos 1930 até sua morte?

Essas indagações só foram possíveis de serem mais bem refletidas a partir do momento em que analisamos suas críticas escritas nas colunas de arte e publicadas em jornal, principalmente as da década de 1930, as quais detalharemos melhor no capítulo seguinte.

CAPÍTULO IV: O CRÍTICO DE ARTE – PRODUÇÕES DAS CRÍTICAS NAS COLUNAS JORNALÍSTICAS.



**Figura 30: José Maria dos Reis Júnior e seu característico cachimbo em exposição na Galeria Rodrigo Melo Franco de Andrade – FUNARTE, 1978.
Fonte: Cláudio Valério Teixeira**

Com a obtenção das críticas de arte escritas por Reis Júnior, o processo de pesquisa se enriqueceu bastante, pois deu a oportunidade de ouvir a voz de Reis Júnior e de perceber suas experiências e preferências a partir de sua própria fala, e não por meio dos quadros ou outro tipo de fonte. Por isso, o quarto e último capítulo têm a função de fechar as discussões trabalhadas nos capítulos anteriores, principalmente o segundo e terceiro.

A escolha de trabalhar essas críticas escritas durante as décadas de 1930 e 1940 foi justamente para evidenciar melhor o processo de formação intelectual de Reis Júnior. Foram encontradas 32 críticas e artigos jornalísticos escritos e publicados em jornais nas colunas destinadas à arte.

Cabe ressaltar que não foi possível ter acesso direto ao jornal como um todo, mas a recortes colados nas páginas de um caderno que foi doado à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro pela esposa de Reis Júnior. Mesmo assim, em alguns recortes, foi possível obter algumas informações; a maioria das críticas e artigos foi escrito na década de 1930 e 1940 para os jornais

“Dom Casmurro” do Rio de Janeiro, “Diários Associados” (também na coluna de correspondente internacional no período que esteve em Paris e Buenos Aires) e “O Jornal”.

Das 32 críticas, foi feito um recorte temático e temporal para estabelecer conexão melhor com a proposta desse capítulo: primeiramente, trabalharemos com um grupo de 5 críticas referentes ao período em que esteve na Europa durante a década de 1930; já em um segundo momento, abordaremos outro grupo de oito críticas que foram escritas e publicadas nos anos 1940 quando Reis Júnior voltou ao Brasil.

No primeiro recorte, selecionamos críticas nas quais Reis Júnior deixa claro o seu contraponto aos modernistas e à crítica de arte escrita pelos literatos, ao passo que, no segundo recorte, selecionamos críticas que discutem sobre a Escola de Belas Artes e a arte brasileira de modo geral.

Por fim, não trabalharemos com matérias jornalísticas escritas por Reis Júnior que tratam de questões políticas e econômicas da sociedade da época, nem de escritos referentes a pintores da Renascença, somente as críticas de Arte. Trataremos também de artigos de jornal de outros autores fazendo referência a Reis Júnior e suas obras.

Nome do artigo	Jornal	Ano e local	Assunto
O phenomeno Hodler	Diários Associados		Crítica de Arte
De Buenos Aires ao Rio	Diários Associados	Argentina 17/03/1932	Crítica política
A Arte de Brecheret	Diário da Noite	14/06/1934	Crítica de Arte
Na Escola de Bellas Artes nada se aprende porque nada se ensina	Diário da Noite		Crítica à administração de Belas Artes
Do Van Eyck a Bruegel	Gazeta de Notícias	Paris - 16/01/1936	Crítica de Arte
Communismo	Gazeta de Notícias	Paris - 01/02/1936	Crítica política
Pintores Instictivos	Gazeta de Noticias	Paris - 02/1936	Crítica de Arte
Ainda sobre a Rússia	Diários Associados	Paris - 06/07/1937	Crítica política
A lição de Corot	Gazeta de Noticias	Paris - 03/1936	Crítica de Arte
Nova Tendência	O Jornal	31/05/1936	Crítica de Arte
Suzanne Valadon e Utrillo	O Jornal	10/05/1936	Crítica de Arte
Marquet	O Jornal	jun/36	Crítica de Arte
Arte Moderna no Brasil	O Jornal	21/06/1936	Crítica de Arte
A lição dos instictivos	O Jornal	28/06/1936	Crítica de Arte
O museu Rodin	Diários Associados	09/08/1936	Crítica de Arte
Personalidade artística	Diários Associados		Crítica de Arte
Orientação actual	Diários Associados		Crítica de Arte
Questão técnica	Diários Associados	08/01/1936	Crítica de Arte
O ensino artístico no Brasil	Diários Associados	29/01/1936	Crítica de Arte
Viva a liberdade	Diários Associados	Paris - 29/08/1937	Crítica política
De Arte - A socialização da pintura		31/07/1943	Crítica de Arte
De Arte		07/08/1943	Crítica de Arte
De Arte - A próxima exposição Eliseu Visconti		14/08/1943	Crítica de Arte
De Arte - O salão nacional		21/08/1943	Crítica de Arte
De Arte - Orientação moderna		ago/43	Crítica de Arte
De Arte - O XLIX salão		09/10/1943	Crítica de Arte
Um grande pintor - Luc Albert Moreau	Diários Associados		Crítica de Arte
Artes e artistas			Crítica de Arte
Notas de arte			Crítica de Arte

Quadro 01 - Listagem de todas as críticas de arte de autoria de José Maria dos Reis Júnior encontradas no caderno de Beatrix Reynal na Bilblioteca Nacional

Na tabela acima, foram listadas todas as críticas de arte de autoria de José Maria dos Reis Júnior, organizadas em um pequeno caderno composto de recortes de jornais por Beatrix Reynal, cedido para a Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. As lacunas significam que os recortes não continham as informações, como data de publicação e nome do jornal. Os títulos em negrito são as críticas lidas e analisadas para compor este capítulo.

4.1 - A função da crítica de arte no meio artístico e o contexto de Reis Júnior e as críticas como fonte e memória.

Pelo fato desse capítulo discutir as críticas escritas por Reis Júnior, será necessário delinear, primeiramente, a função da crítica de arte para o meio artístico, bem como para a historiografia.

No raciocínio de Jorge Coli, a crítica de arte, além de colocar em grau hierárquico qual obra é superior a outra, também apossou-se da função de atribuir o que é arte ou não, por isso é possível ver Reis Júnior afirmando que muitas obras modernistas não merecem ser classificadas como arte. Cabe ressaltar que os críticos de arte utilizam seus critérios individuais para julgamento de cada obra, mas o caráter de hierarquizar as obras é comum na maioria dos críticos.

A verdade é que a crítica caminha lado a lado com a produção artística e é uma das figuras essenciais para designar o futuro de uma obra, o que será dito, pensado, analisado sobre ela ao longo dos anos. Hoje, ao analisarmos determinada tela nossa interpretação não se baseia apenas no que está posto na própria obra, mas também no que é falado sobre ela e na recepção da crítica e opinião emitida sobre ela.

Isso é óbvio para o historiador, pois uma obra é tudo aquilo que ela representa e carrega ao longo do tempo, é muito mais do que sua representação pura e simples, mas toda a recepção do público, o parecer da crítica, as exposições em que esteve presente etc. Em suma, a obra vai muito além do que o autor queria transmitir: sua recepção é fundamental, e, nesse aspecto, a crítica tem papel essencial.

Por isso, o público pode ter, nos dias atuais, grande apreço por uma obra renascentista a qual pudesse ter passado despercebida pelos contemporâneos do artista que a produziu. Essa trajetória da obra ao longo do tempo e a construção de seu valor financeiro ou social se devem em grande parcela à crítica de arte, pois ela é a responsável pela emissão de uma opinião profissional sobre o assunto, fato que demonstra credibilidade por parte do expectador.

São tantas as flutuações no tempo dos vários juízos sobre as artes, tantos os meandros traçados pelo que os italianos chamam de fortuna crítica, isto é, pelos julgamentos da posteridade, que não sabemos mais a que nos ater. Por vezes, uma obra, um autor, parecem inabaláveis, como Homero, e eis que um grande nome da

cultura, como Valéry ou Gide, traduzindo uma corrente de opinião, surge para afirmar que a *Ilíada* é insuportavelmente entediante.¹²⁴

O que Coli quer dizer é exatamente o raciocínio que delineamos acima: a obra tem vida própria, e seu destino está além das vontades de seu autor, das interpretações geradas pelo público; ainda, a crítica podem definir positiva ou negativamente seu futuro com o passar dos anos. Por isso, a “fortuna crítica” poderá desestruturar o prestígio de obras que pareciam ser inabaláveis e eleger ao topo outras que pareciam ser desacreditadas.

O trabalho da autora Rosangela Patriota “Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo” foi importante para pensarmos na crítica como método de criação de uma dada memória, seja de uma obra ou de um autor. Para a autora, “a História do Teatro Brasileiro foi e está sendo construída a partir das reflexões dos críticos teatrais”¹²⁵, ou seja, mesmo que esse trabalho se dedique ao estudo do teatro, nos auxilia ao pensar que os críticos, sejam eles teatrais ou de arte, são agentes construtores do modo que é vista uma obra, um artista e até mesmo a própria História da Arte.

Ao analisar o processo criador de Vianinha, a autora dedicou a compreender a influência que os críticos tiveram para concretizar uma dada visão do dramaturgo e suas obras, isso também depois de sua morte, discutindo o poder que a memória possuiu acerca deste homem e suas produções, na qual foi transformada pela interpretação dos críticos. Além disso, esse olhar consolidou a hierarquia entre suas obras, elegendo “Rasga Coração” como sendo a “obra prima”, uma noção muito incerta. Assim, disse que,

Por intermédio das críticas teatrais percebeu-se que, pouco a pouco, elaborou-se uma interpretação acerca do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho. A apresentação exaustiva dos fragmentos mais significativos destes textos convergiu para a seguinte conclusão: Vianinha é genial. Verifica-se que a ideia, também, quando se está em contato com os trabalhos de pesquisa produzidos sobre Vianinha. Observa-se que o material elaborado pelos críticos teatrais são os documentos utilizados como “vozes de autoridade” para justificar e, posteriormente, cristalizar determinadas interpretações.¹²⁶

¹²⁴ COLI, Jorge. **O que é arte?**. 15. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 2006. p.25.

¹²⁵ PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo (SP): Hucitec, 1999. p. 56.

¹²⁶ PATRIOTA, Rosangela, Idem. p. 88-89.

Dessa maneira, Rosangela Patriota afirma que com o passar do tempo foi construindo uma dada interpretação acerca de Vianinha, e o historiador tem esse embate em mãos, haja vista que não é o primeiro a ler um trabalho em que há uma cristalização de opiniões de críticos.

O mesmo pode ser dito de Reis Júnior, pois mesmo que não tenha havido grande número de trabalhos que se dedicassem a estudar sua trajetória ou suas obras, houve algumas interpretações sobre ele. Por isso hoje, após sua morte, é conhecido como o pintor modernista que conseguiu vencer os impasses de uma região ruralista do interior mineiro. Além disso, é apontada “A Retirada da Laguna” como sua “obra prima”.

Entretanto, conforme veremos adiante, Reis Júnior possuiu diversas críticas ao movimento modernista de São Paulo, e não aceitava esse rótulo de modernista, mas a interpretação de ideias de diversos memorialistas sugeriu na cristalização de Reis Júnior como modernista.

Outro argumento que deve ser refletido é que “A Retirada da Laguna” foi sua obra prima. Ora, as produções de Reis Júnior devem ser analisadas como um processo histórico, pois essa tela foi feita em 1921 quando ainda era um jovem aluno que se rebelava com a Escola de Belas Artes. Depois disso frequentou diversos outros núcleos de estudo e se dedicou a outras profissões, fatos que angariaram suas concepções artísticas. Por isso não é justo, nem correto, apontar uma obra prima, tendo em vista que cada obra possui seu lugar histórico e fazem parte de uma determinada compreensão de seu tempo.

Reis Júnior também escreveu críticas de arte fora do Brasil, quando esteve na Europa e em alguns países da América Latina na função de correspondente brasileiro/enviado especial dos “Diários Associados” e do “O Jornal”. O teor principal desses escritos jornalísticos do período em que esteve na Europa são na maioria opiniões a respeito de obras, artistas e, sobretudo, exposições que visitou nos países europeus.

É necessário enfatizar a busca dessas fontes durante o processo de pesquisa, pois não existe uma documentação organizada com os textos que Reis Júnior escreveu e que foram publicados nos jornais. Conforme já mencionado, o que se tem são vários recortes, fotos, cartas e bilhetes relacionados a Reis Júnior, os quais foram doados por Beatrix Reynal à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Essas documentações foram entregues à BN no início dos anos 1990 e ainda não passaram por organização e catalogação. Sendo assim, as críticas de jornal encontradas possuem

informações ausentes, tendo em vista que o jornal foi recortado e colado em um caderno. Por isso, algumas datas, títulos, informações sobre em que jornal foi publicada se perderam; mesmo assim; constitui-se de rica documentação, pois são uma das poucas fontes localizadas em que é Reis Júnior quem fala, e não um autor expressando sua opinião sobre ele.

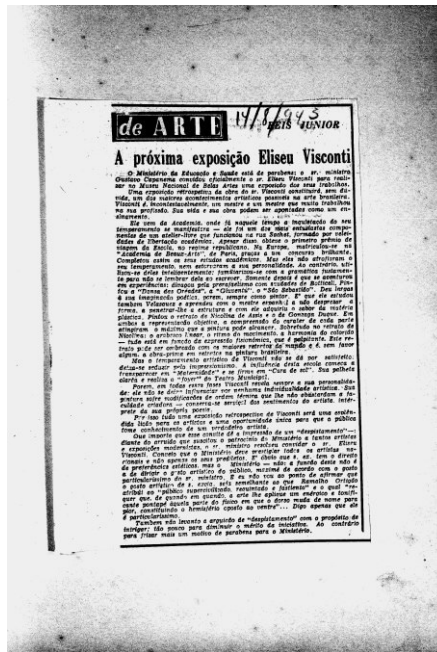


Figura 31: Página do caderno de recortes de jornal organizado por Beatrix Reynal. Nessa crítica, por exemplo, não há informações do nome do jornal, e a data está escrita à caneta. As únicas informações são o nome da coluna “de Arte” e o título da crítica.

Importante ressaltar que esse processo de separação e escolha feito pela esposa de Reis Júnior foi intencional e reflete o modo pelo qual ela queria que pesquisadores e outras pessoas se lembrassem dele e de sua carreira. Como e por que essas críticas foram escolhidas e outras não, são questões que permearam toda a pesquisa.

Assim, Beatrix Reynal foi uma importante agente na construção da memória de Reis Júnior, pois compôs recortes que guardou durante mais de 50 anos e montou uma versão da vida dele de acordo com o que achou relevante.

Então, este capítulo lida com muito mais que a crítica de arte e o papel de Reis Júnior como crítico, mas com um universo de memória construído por Beatrix. Esse conjunto de críticas foi o único encontrado, mas Reis Júnior pode ter escrito muito mais, e outros críticos de arte

podem ter escrito diversas outras coisas sobre ele e suas obras. Dentre as críticas que Beatrix guardou de outros críticos sobre Reis Júnior, apenas uma deprecia a exposição de Reis Júnior, as outras só teceram comentários positivos.

Então, recuperamos Reis Júnior no presente com o auxílio do olhar construído por Beatrix sobre ele, por isso a interpretação do documento histórico se torna fundamental aqui. Entretanto, não se pode negar que o trabalho dela foi importantíssimo para esta dissertação, pois do que foi preservado sobre ele restou muito pouco.

4.2 – As críticas de arte escritas por Reis Júnior: O contraponto ao modernismo paulistano e à Escola de Belas Artes por meio das críticas.

É notório que o movimento modernista no Brasil, em comparação com os outros movimentos artísticos, é o mais citado e comentado nos livros, documentos e meios de comunicação. Sendo assim, se há certa constatação de “triunfo” ou “vitória” do modernismo, é preciso saber também que ocorreram práticas por parte dos modernistas em exaltar o movimento e classificar tudo que era contrário a eles como “acadêmico” ou “realismo retrógrado”.

Para isso, o movimento modernista brasileiro contou com o apoio de uma “tropa de choque” para defendê-los por meio de textos e críticas. Isso explica a função de Manuel Bandeira nos jornais e sua luta em exaltar os artistas e suas obras modernistas, fazendo contraponto negativo aos acadêmicos e clássicos.

Manuel Bandeira publicou duras críticas aos trabalhos feitos por Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli e Eliseu Visconti, todos eles professores e artistas que não estavam vinculados ao modernismo paulistano.

No salão da Escola de Belas Artes reina uma mediocridade bastante simpática este ano. Digo simpática porque se exprime em telas pequenas. Não se contava com salão; não houve tempo para preparação das grandes trabuzanas. Como modelo de coisa pequena e ruim há um quadro impagável de Visconti: o próprio artista, com uma cara de imbecil que ele não tem, segurando a palheta que arde e o fumo das chamas se vão a compor no alto em figuras ideais... Admira que o velho mestre não encontrasse um amigo franco que o salvasse do ridículo de expor tamanha bobagem.¹²⁷

¹²⁷ BRAGA, Gledley Belchior. Que matéria! Crítica moderna e os acadêmicos. **Revista Mediação**. Belo Horizonte, v.17, n.20, jan/jun, de 2015. p. 10. [crônica publicada originalmente no Estado de Minas, 24 ago. 1933].

Entretanto, sabe-se que, mesmo sendo acadêmicos de Belas Artes, nem todos os citados por Bandeira foram retrógrados como ele pretendeu. Henrique Bernardelli, por exemplo, foi um dos fundadores do “Núcleo Bernardelli” que objetivava uma alternativa de contraponto ao que era produzido na Escola de Belas Artes e enfatizava principalmente a liberdade de expressão artística do pintor.

O mesmo pode ser dito sobre Eliseu Visconti, artista de origens acadêmicas de Belas Artes, mas que ao longo de toda sua trajetória buscou questionar o papel da escola e do ensino acadêmico que impedia a busca libertária dos alunos. Reis Júnior tinha por ele grande apreço e aproveitou para tecer elogios ao artista em uma crítica, escrita em 14/08/1943, sobre uma exposição organizada pelo governo brasileiro naquele ano.

Visconti é, incontestavelmente, um mestre e um mestre que muito trabalhou na sua profissão. Sua vida e sua obra podem ser apontados como um ensinamento. Ele vem da Academia, onde já naquele tempo a inquietação do seu temperamento se manifestara – ele foi um dos mais entusiastas componentes de um atelier-livre que funcionou na rua Sachet, formado por veleidades de libertação acadêmica. (...) Completou seus estudos acadêmicos, mas eles não atrofiaram o seu temperamento, nem estorvaram a sua personalidade. Ao contrário, utilizou-se deles inteligentemente: familiarizou-se com a gramática justamente para não se lembrar dela ao escrever.¹²⁸

Exposto isso, fica claro que a crítica de Manuel Bandeira possui linguagem de deboche ao se referir a três grandes artistas e intelectuais, que estudaram e produziram de acordo com suas técnicas e experiências. Fica claro também que Reis Júnior sai em defesa de Visconti utilizando do mesmo veículo de Bandeira — a crítica de arte.

Como já é sabido, Monteiro Lobato publicou críticas pesadas contra Anita Malfatti e sua exposição de 1917, exposição esta que até hoje se estabeleceu como marco inaugural do movimento modernista no Brasil.

Após essa exposição de 1917, Anita não mais produziu nos mesmos moldes modernistas de suas telas mais famosas, mas dedicou-se a outro estilo de pintura, de modo que essa mudança de vertente artística foi exaustivamente lamentada pelos modernistas. Não obstante, Gedley

128 REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... A próxima exposição Eliseu Visconti. Jornal Dom Casmurro. Rio de Janeiro, 07 ago. 1943. Outras informações ausentes.

Belchior Braga¹²⁹ aponta que alguns autores como Tadeu Chiarelli afirmam que a troca de estilos adotada por Malfatti já havia se dado antes mesmo da exposição de 1917.

Nesse sentido, a crítica de Monteiro Lobato contrária a Anita Malfatti serviu de pressuposto para culpá-lo pela troca de estilo artístico da pintora, mesmo que essa modificação já houvesse ocorrido anteriormente; por isso, a pintora consagrada pelo marco inaugural do modernismo brasileiro foi transformada em mártir.

Esses exemplos, da crítica de Lobato contra Malfatti e do esforço de Bandeira em contradizer os acadêmicos, nos auxiliam a compreender a instauração do modernismo no Brasil a custa de um discurso que afirmava a mediocridade e decadência dos acadêmicos de Belas Artes diante dos modernistas.

Os apoiadores do movimento modernista no Brasil tiveram como protagonistas literatos como Manuel Bandeira, que publicaram diversas críticas aos acadêmicos e clássicos da pintura brasileira, tendo como alvo principal a Escola de Belas Artes. Todavia, quando o contrário ocorria, ou seja, modernistas recebendo reprovação de suas obras, isso era adotado como algo absurdo e cruel.

Lado outro, não teria Reis Júnior feito o papel de “tropa de choque” ao defender aqueles que admirava, como Eliseu Visconti e Belmiro de Almeida por meio de sua crítica de arte? Pode-se dizer que Reis Júnior também utiliza da crítica como veículo para defender seus pares e também para desaprovar ideias de que não compartilhava. Sendo assim, a crítica de arte é um meio poderoso para a construção de uma ideia sobre o artista e suas obras.

Esses exemplos auxiliam na compreensão de como a crítica de arte foi importante na construção e fortalecimento de movimentos artísticos, bem como na decadência de outros, além de ser um campo de disputa. Isso demonstra que os críticos possuem papel fundamental no meio artístico e que Reis Júnior nessa função também demonstrou sua opinião de modo direto, sendo contra ou a favor de diversos movimentos, obras e artistas.

Da mesma maneira que os críticos adeptos ao modernismo se contrapunham aos clássicos e acadêmicos para a promoção dos modernos, Reis Júnior enalteceu os pós-impressionistas para se contrapor aos modernistas, como veremos adiante neste capítulo. Veja que Reis Júnior criticava os literatos que exerceram papel de críticos, mas, no fundo, fez o mesmo papel.

¹²⁹ BRAGA, Gledley Belchior, Idem, p. 3.

Quanto aos impressionistas, e tentando estabelecer um *link* com a presença de Reis Júnior na Europa (algo importantíssimo para sua formação profissional e intelectual), em um artigo de crítica de arte escrito em 1936 e publicado no “O Jornal”, Reis Júnior disse que o Impressionismo foi responsável por uma verdadeira “revolução pictórica”, pois

(...) modificou a concepção do desenho, inovou radicalmente a perspectiva aérea, emprestou uma outra significação á cor e, libertando o artista do ensinamento acadêmico, outorgou ao público a função de julgar sua obra.¹³⁰

Para Reis Júnior, os impressionistas auxiliaram na inauguração de uma Arte nova por pensar no rompimento com o academicismo. Entretanto, também citou erros e imperfeições dos impressionistas quanto à questão técnica, pois, para ele, a obsessão com a luz causou pontos prejudiciais ao desenho e ao contorno.

Os impressionistas, seduzidos pela côr, que a nova technica permitia efeitos surpreendentes, esqueceram-se das outras qualidades inerentes à pintura – a composição, a forma e a matéria. Levaram ao exagero a teoria de que a luz, a atmospha dffundem os contornos.¹³¹

Dessa maneira, na opinião de Reis Júnior, essa desatenção dos impressionistas com a técnica de desenho, contorno e cor abriu precedente para que muitos artistas (ele não cita nomes) se aproveitassem do momento para seduzir “bizarrices” com intuito mercantil. Tendo esses quadros “problemas metaphysicos, necessitou-se de uma exegese especial”¹³², ou seja, de tão complexos, necessitariam de um profissional para decifrar e estabelecer entendimento, isso porque, na opinião de Reis Júnior, não continham sentimentos e lirismo, apenas regras.

Esses exegetas, na opinião de Reis Júnior, foram os próprios literatos, que se aproveitaram do momento para opinar sobre algo que não era de sua profissão. Em outras palavras, escritores já renomados e conhecidos socialmente, apropriaram-se da crítica de arte e publicaram suas

¹³⁰ REIS JÚNIOR, José Maria dos. Nova Tendência. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 31 mai. 1936. Outras informações ausentes.

¹³¹ REIS JÚNIOR, José Maria dos. Nova Tendência. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 31 mai. 1936. Outras informações ausentes.

¹³² REIS JÚNIOR, José Maria dos. Nova Tendência. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 31 mai. 1936. Outras informações ausentes.

opiniões nos veículos de informação a favor de determinado artista ou obra, a fim de auxiliar na valorização do preço e reconhecimento dessas produções.

(...) e o pior é que, as mais das vezes, escrevem a soldo de um negociante de quadros – cuja sagacidade comercial compreendeu a realidade do momento –, interessado em levantar o nome de um artista qualquer para auferir lucros mais vantajosos.¹³³

Reis Júnior completa dizendo que esse processo, qual seja o da crítica de arte feita por pessoas que não possuem formação profissional para o assunto (na maioria literatos) agindo como “negociante de quadros”, fez com que o gosto do público também se transformasse, pois esse procedimento criou uma espécie de moda repleta de quadros extravagantes e controversos.

Sendo assim, ao artista que valorizava a técnica de desenho e pintura e que não estava contido nos grupos apoiados pelos “novos críticos sem formação” restavam-lhe duas opções: ou se via obrigado a produzir de acordo com a moda, ou se encontraria marginalizado do mercado das artes, sem prestígio. Nas palavras de Reis Júnior,

Os artistas e até mesmo as escolas brotam em relação direta da concorrência existente entre as casas vendedoras. Assim sendo, o artista para despertar a atenção do público, é obrigado a pintar extravagâncias mais espalhafatosas do que as já pintadas – do contrário não será explorado –, tendo a certeza de que terá uma crítica a exaltar as qualidades e a descobrir intenções que nunca teve. Entretanto nada mais inconstante do que o gosto do público para as questões de moda, que é em que se transformou a pintura.¹³⁴

Sobre isso, poderíamos dizer que Reis Júnior faz menção, mesmo que de modo tênue e sem citar diretamente, aos modernistas? Seriam os modernistas os autores dos quadros “espalhafatosos” que contavam com o apoio da “tropa de choque” dos literatos escrevendo crítica de arte em jornais de grande circulação, como o já citado “Manuel Bandeira”? Seriam esses os atores — artistas e intelectuais modernistas — responsáveis pela criação de uma moda da qual se viram reféns muitos pintores que estudaram e davam importância às técnicas? Se sim, por que

¹³³ REIS JÚNIOR, José Maria dos. Nova Tendência. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 31 mai. 1936. Outras informações ausentes.

¹³⁴ REIS JÚNIOR, José Maria dos. Nova Tendência. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 31 mai. 1936. Outras informações ausentes.

Reis Júnior faria esse tipo de apontamento crítico a um estilo a que esteve intimamente ligado uma década antes de escrever essa crítica?

Os questionamentos são diversos, mas mesmo que as respostas sejam poucas, alguns apontamentos são possíveis de serem feitos.

Mesmo fazendo diversos contrapontos, Reis Júnior carregou a influência modernista em suas obras, e isso já foi demonstrado nesse trabalho, inclusive em quadros posteriores no auge do modernismo produzidos quando não estava mais na capital paulista, como o caso da paisagem dos anos 1960 colacionada no capítulo 3. Se em muitos quadros de sua autoria são visíveis características do movimento, pode-se afirmar que foi uma estratégia para ser aceito e ter suas obras vendidas? Ou estaria ele fazendo uma crítica ao fechado movimento modernista?

Outra observação importantíssima que essa crítica escrita em 1936 oferece é o fato de que Reis Júnior afirma de modo positivo que os pós-impressionistas, inclusive citando Valadon, são os verdadeiros artistas sinceros, pois não se venderam para a crítica de arte feita pelos literatos e seguiram suas próprias concepções do modo que deveriam produzir.

Nos Independants, na Exposition des Artistes Français, na Exposição da Arte Espanhola, nas mostras de Suzanne Valadon, de Utrillo e até mesmo na de Picasso – sente-se a morte do feio, do excêntrico e, sobretudo, a ausência de preocupação literária em Pintura. Livre da ganância de seus usufrutuários, e dos críticos improvisados, a pintura se esforça para integrar-se novamente em suas tradicionais e clássicas finalidades.¹³⁵

Então, Reis Júnior admirava os pós-impressionistas porque conseguiam se manter, pelo menos um pouco, longe dos julgamentos dos críticos e não pintavam visando a agradá-los, para assim ganhar notoriedade. Essa admiração poderia ter sido a causa de Reis Júnior ter procurado Suzanne quando foi para Paris na década de 1930, além do fato de ter sido estudioso de suas obras, como vimos no segundo capítulo o exemplo das influências de “*Casting the Net*” pintado por Suzanne na tela “A Retirada da Laguna”.

Essa proximidade entre os dois, seja ela profissional seja pessoal, fica mais notória em uma passagem que Reis Júnior escreveu para um jornal elogiando o desenho dos nus feitos por

¹³⁵ REIS JÚNIOR, José Maria dos. Nova Tendência. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 31 mai. 1936. Outras informações ausentes.

Suzanne; como examinado no segundo capítulo, esse é um ponto que pode ter influenciado na composição dos personagens nus fortemente delineados de preto de “A Retirada da Laguna”.

Procura, no arabesco do contorno e no empastamento da matéria, surpreender a vida. Consegue-o, por vezes, de uma maneira impressionante. Seus desenhos, de um traço gordo, firme e simples, são maravilhas de expressão plástica. Seus nus vivem, são reais, sente-se neles a carne, o peso do corpo, a sensualidade da forma.
136

É preciso esclarecer melhor quem são esses “pós-impressionistas” e o que significaram para a história da arte e para a produção artística e intelectual de Reis Júnior, sobretudo Suzanne Valadon. Não obstante, é oportuno mencionar que esses conceitos de classificação estilística não são rígidos, e os próprios artistas muitas vezes rejeitavam esse rótulo ou nem souberam dele, tendo em vista que muitas categorizações foram determinadas *a posteriori*.

Exemplo disso era a aversão que Reis Júnior tinha de ser chamado de “modernista”, e hoje é possível ver autores de jornais o classificarem assim por ser algo que garante notoriedade em razão do que o movimento modernista representou no Brasil e no mundo.

Além disso, Jorge Coli explica que a necessidade de separar em categorias o que era produzido pelos artistas é proveniente do esforço da história da arte e da crítica de se apoiar em padrões de rigor científico, determinando assim o que era característico de cada estilo artístico para emitir parecer mais próximo da objetividade exigida pela ciência.

Os discursos sobre as artes parecem, com frequência, ter a nostalgia do rigor científico, a vontade de atingir uma objetividade de análise que lhes garanta as conclusões. E na história do discurso, na história da crítica, na história da história da arte, constantemente encontramos esforços para atingir algumas bases sólidas sobre as quais se possa apoiar uma construção rigorosa.¹³⁷

Mas esse terreno é pantanoso, haja vista que os próprios artistas apresentam variações de seus estilos de produção ao longo da vida. Anita Malfatti é um claro exemplo disso, pois, na juventude, suas obras se aproximavam do que era considerado modernista, e, após a exposição de 1917, sua carreira adotou rumos contrários ao de sua mocidade. Seria justo categorizar Malfatti de modernista sem analisar suas transmutações artísticas?

¹³⁶ Esse trecho foi extraído de um pequeno recorte constando nome de Reis Júnior como autor, cujo título é “Suzanne”, sem data e nome do jornal.

¹³⁷ COLI, Jorge. Iden. p. 31.

Outra problemática presente na tentativa de categorização é o critério adotado para encaixar artistas em determinados estilos, que na maioria das vezes se consiste em aproximar obras de diferentes artistas para enxergar o que elas têm em comum e assim colocar na mesma gaveta seus autores. Ora, frequentemente essas semelhanças são reflexos da época em que foram feitas e se aproximam pelo simples fato de serem contemporâneas, o que não significa que seus autores utilizaram das mesmas técnicas para produzi-las.

Nesse raciocínio, o emprego de palavras que definem estilos artísticos como “surrealismo”, “barroco”, “expressionismo”, muitas vezes são utilizadas em tom informal para caracterizar qualquer situação, e por isso o impressionismo e até mesmo os pós-impressionistas na maioria dos casos são lembrados para nomear algum artista “porque pinta de maneira mais ou menos livre”.¹³⁸

Então, o fato de colocar etiquetas aos artistas e suas produções faz com que a percepção de uma obra perca credibilidade, pois isso retira a arte de seu contexto histórico e apenas a encaixa segundo o que ela se parece com um dado estilo. Por isso, devemos problematizar a classificação dos pós-impressionistas, um dos quais seria Simone Valadon, bem como contextualizar a aproximação de Reis Júnior com esses artistas, visto que pertenceu a outro momento histórico distinto do de Simone.

Em outras palavras, mesmo que Reis Júnior tenha estabelecido relações profissionais com Simone Valadon, o momento histórico de suas produções era diferente do dela, pois ele ainda era jovem e se encontrava no auge de sua carreira, enquanto ela já era idosa e a maioria de seus quadros foram feitos em sua juventude.

As produções de Valadon refletem um tempo histórico do qual Reis Júnior não participou, mesmo que tenha sido admirador e estudioso dessas telas, então é perigoso afirmar que Reis Júnior foi pós-impressionista ou que algumas de suas telas refletem os ensinamentos pós-impressionistas.

Entretanto, ao longo da pesquisa foi possível estabelecer explicações dessa aproximação, conforme falamos no segundo capítulo. Fatores como o traço delineado dos desenhos, os nus e o movimento foram primordiais para expor essa interpretação.

Em suma, é possível ver em algumas obras de Reis Júnior, como o quadro “A Retirada da Laguna”, referências técnicas que Suzane Valadon adotava. Entretanto, não é possível dizer que

¹³⁸ COLI, Jorge. Iden. p. 33.

“A Retirada da Laguna” é um exemplar pós-impressionista em plena década de 1920 no Brasil. Pelo contrário, é visível que ela expressa elementos reverenciados pelos modernistas brasileiros, mas também que, em alguns aspectos, se liga a algumas obras produzidas por Simone Valadon.

Por esse motivo, é arriscado categorizar os artistas e suas obras em estilos muito fechados, pois em uma tela é possível encontrar diversas referências de acordo com o tempo histórico a qual pertence.

Esse raciocínio precisou ser desenvolvido nesse capítulo pelo fato da preponderância das críticas de arte de Reis Júnior abordarem os pós-impressionistas e a liberdade que esses artistas tinham ao pintar. Por isso, se torna necessário questionar primeiramente que liberdade é essa e alertar que, mesmo sendo evidente a adoração de Reis Júnior a esses pintores, eles são de momentos históricos diferentes, e por esse motivo não é possível categorizá-lo como pertencente a tal movimento.

Primeiramente, essa noção de liberdade tipificada, sobretudo aos ditos pós-impressionistas, está relacionada com a oposição aos rigores acadêmicos. Apesar disso, seria possível produzir de modo livre e totalmente desligado de regras do ensino técnico? Que visibilidade teriam se não acompanhassem as tendências artísticas que a sociedade adotava, se não tivessem um título de pintor profissional expedido por uma instituição de ensino como Belas Artes? E por que a maioria desses pintores categorizados como pós-impressionistas e até mesmos os modernistas eram formados em escolas profissionais de ensino artísticos?

Ora, Suzanne Valadon foi a primeira mulher a ingressar na Sociedade Nacional de Belas Artes da França, Reis Júnior foi aluno e professor da Escola Nacional de Belas Artes no Brasil, e o mesmo pode ser dito de Belmiro de Almeida. Então, o que significa, nas palavras de Reis Júnior, ser “divorciado da Academia” se até mesmo ele e os artistas que mais admirava eram advindos do meio acadêmico?

O que se pode afirmar é que, ao menos no discurso de alguns pintores pós-impressionistas, havia a oposição ao meio acadêmico, e isso pode ter sido outro fator determinante da escolha de Reis Júnior em se aproximar de Suzanne no período que esteve na Europa.

Além disso, essa crítica pode indicar também que Reis Júnior encontrou nos pós-impressionistas a contraposição à academia e ao modernismo. Fica um pouco evidente o descontentamento de Reis Júnior com o modernismo, fato que pode ter marcado a saída de São

Paulo, bem como ter escolhido mudar os rumos de sua profissão, pois da década de 1930 em diante são encontrados poucos quadros de sua autoria, também por ter se dedicado mais à crítica de arte e à carreira acadêmica.

No ano de 1923 no Palace Hotel do Rio de Janeiro, Reis Júnior realizou sua primeira exposição individual. Tudo aponta que tenha sido logo depois de sua saída da Escola de Belas Artes. A obra principal dessa exposição foi “A Retirada da Laguna” (1921) e rendeu diversos comentários críticos, os quais devem aqui ser elencados.

Um dos críticos, do qual infelizmente não sabemos o nome por ter sido recortado e colado no caderno de Beatrix, afirma que ao visitar a exposição vislumbrou o talento de Reis Júnior embora fosse ainda muito moço; entretanto, criticou a técnica de pintura e desenho por estar distante demais da realidade, os retratos não se parecem com as pessoas retratadas, e no quadro “A Retirada da Laguna” “o artista levou a tal extremo a sinterização das figuras e dos animais que os amesquinhou”.¹³⁹

Ao que tudo indica, esse crítico provavelmente pertence à realidade artística carioca e parece ser da ala mais conservadora, pois sua análise dos quadros de Reis Júnior foi desfavorável no sentido de que os personagens deveriam parecer mais reais em seus traços de desenho.

Já em outra crítica escrita posteriormente sobre uma exposição de Reis Júnior realizada na Rua Líbero Badaró, em São Paulo, outro crítico cujo nome tampouco sabemos nem o ano de publicação, escreveu que os quadros tendem a uma simplificação exagerada e não possuem originalidade, algo que seria desculpável se esses quadros fossem feitos para servir de decoração doméstica casual.

Além disso, lamenta ter vislumbrado a mudança de comportamento de Reis Júnior, que anteriormente executava belos quadros com fino tratamento técnico e inovador dotado de “um temperamento capaz de traduzir um aspecto natural, espiritualizando-o sem recorrer a deformações e a fórmulas de puro cerebralismo, de uma falsa ingenuidade ou de síntese duvidosa”. E ainda faz analogia dessa mudança de comportamento de Reis Júnior com a epidemia de sarampo, pois para ele essa metamorfose só poderia ser doença. Também não é possível dizer sobre quais obras o crítico fala.

¹³⁹ AUTOR DESCONHECIDO. Notas sobre Arte. Outras informações ausentes.

Temos, porém, grande confiança na lucidez de inteligência e na probidade artística de Reis Júnior e, por isso, acreditamos que o nosso talentoso patricio dentro de pouco tempo repudiará esse “sarampo” de que foi acometido na sua adolescência artística e que o apanhou em plena epidemia... deve fazê-lo sem demora, para estar na moda, pois todas as receitas de que está usando já foram há muito banidas dos meios artísticos.¹⁴⁰

A respeito dos dois críticos, podemos apontar as seguintes reflexões: o carioca provavelmente era adepto a ideias mais acadêmicas, devido ao fato de não ter gostado do quadro “A Retirada da Laguna” por não retratar a realidade fiel dos personagens e ter apontado esse método de pintura, que julgou extravagante, como sendo característico de jovens como ele, que amadurecerão.

Já no crítico de São Paulo, observa-se que sua opinião é contrária à simplificação e falta de ousadia presente nos quadros de Reis Júnior; ademais, como já conhecia seus quadros mais antigos, tratou a mudança de método artístico como uma doença que precisava ser curada em breve para se inserir na moda pictórica novamente.

Uma das explicações possíveis é que, na primeira exposição de 1923, Reis Júnior apresentou quadros mais ligados ao modernismo, tendo em vista a proximidade temporal da SAM e da sua ida para São Paulo. Havia ali, no jovem recém-egresso de Belas Artes, a ânsia pela busca moderna, e seus quadros refletiram isso, fato que não agradou alguns críticos.

Já na exposição de São Paulo, Reis Júnior poderia ter tomado conhecimento das produções feitas pelos pós-impressionistas franceses e transformado suas obras, que passaram a ser mais simples e sinceras com o que realmente acreditava, sem se preocupar em agradar a crítica ou de ousar demais nos quadros.

Exemplo disso é a crítica de arte escrita por Reis Júnior em Paris no ano de 1936, a qual aborda novamente a questão da liberdade artística de produção ao falar do pintor “Jean-Baptiste Camille Corot”.

No artigo intitulado “A liberdade de Corot”, demonstra que a pintura é uma língua como qualquer outra, possui sua gramática e alfabeto, na qual o que se sente fala, na pintura o que se sente pinta. Na opinião de Reis Júnior, Corot era feliz porque produzia sem preocupações com tendências e escolas.

¹⁴⁰ AUTOR DESCONHECIDO. Artes e artistas. Outras informações ausentes.

Além disso, nessa crítica sobre Corot, Reis Júnior também teceu comentários sobre a forma de produção dos cubistas e a recepção de suas obras pelo público após serem analisadas pelos “exegetas”, provavelmente se referindo aos literatos que publicaram críticas de arte, conforme já explanado neste capítulo.

Não encontramos nas suas paisagens de Roma a preocupação construtiva que lhe atribuem os exegetas da pintura moderna, todos esses que transformam um quadro, à força de combinações geométricas, em verdadeiras épuras... Toda a obra de Corot ali reunida nos dá uma única e constante impressão: a de um homem simples que transborda para a tela, simplesmente, a poesia que lhe transborda da alma.¹⁴¹

Quando afirma que Corot não possuía “preocupação construtiva”, Reis Júnior quer dizer que este pintor simplesmente produzia de acordo com seus sentimentos e inquietações, traduzia o que pensava por meio de tinta e tela, por isso disse que a pintura é uma língua como qualquer outra. Ademais, questiona também que os modernistas somente possuíam “preocupação construtiva”, pois estavam sempre afligidos com a possível venda e valorização de suas obras.

Nessa crítica, enfatizou também que, devido à falta de “preocupação construtiva”, em Corot, é que conseguia enxergar a beleza contida nas obras desse pintor, uma vez que pintava para si, para satisfazer uma necessidade pessoal e espiritual.

E essas qualidades, essenciaes para uma obra de arte, são as que mais faltam a maioria das produções modernas, O artista hoje, não pinta nem para si, nem por si – pinta conforme a moda e segundo as conveniências dos vendedores de quadros. Quão sutil, portanto, não seria que todos os jovens pintores se inclinassem sobre a vida de Corot e refletissem sobre a obra grandiosa que realizou o mais modesto dos pintores franceses. E quanto lucraria a pintura moderna se os jovens pintores meditassem essa nobre lição!¹⁴²

Corot, portanto, nos dizeres de Reis Júnior, não tinha gana pelo comércio no mercado das artes, tampouco pelos prêmios, visto que vendeu seu primeiro quadro aos 51 anos e ganhou a primeira medalha aos 71 anos de idade. Contudo, Reis Júnior destacou que essa falta de

¹⁴¹ REIS JÚNIOR, José Maria dos. A lição de Corot. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 07 ago. 1943. Outras informações ausentes.

¹⁴² REIS JÚNIOR, José Maria dos. A lição de Corot. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 07 ago. 1943. Outras informações ausentes.

preocupação com o comércio de suas produções só foi possível porque “felizmente seu pai lhe deixará meios de amá-la (as artes), sem que tivesse necessidade de mercadejá-la para prover as contingências materiais da vida”.¹⁴³

Um questionamento deve ser proposto: se para reis Júnior a liberdade espiritual e sentimental deve ser traduzida nas obras sem “preocupação construtiva”, como fica a situação das encomendas de quadros? Como que se pensa a confecção de uma encomenda sem levar em consideração a “preocupação construtiva” na opinião de Reis Júnior? Ressalta-se que ele próprio produziu sob encomenda e foi para a Europa depois disso.

Fato é que nem todos os artistas tinham um pai como o de Corot para garantir o sustento financeiro enquanto o filho transmitia em telas o que lhe transbordava a alma. Muitos artistas sobreviviam do dinheiro da venda de suas obras.

Em outra crítica intitulada “A lição dos instintivos”, escrita em 28/06/1936 para “O Jornal”, Reis Júnior diz que a preocupação em produzir para ser enquadrado como obra moderna prejudicou as criações espontâneas de bons artistas, pois naquele momento (década de 1930 do século XX) isso era preocupação latente após o advento do movimento modernista no Brasil. Sendo assim, podemos afirmar que ser um artista moderno era uma necessidade da época, e, para Reis Júnior, essa exigência gerou um problema no campo das artes, pois se esqueceram de levar em consideração a questão sentimental e transmitir essa sensação nos quadros.

(...) a obra de arte concebida sob as influências de criar uma arte nova obriga, quando muito, uma elite a um trabalho intelectual – o de acompanhar o seu desenvolvimento: mas não lhe comunica nem lhe comunicará jamais, uma poesia. Tornou-se mecânica excessivamente calculada.¹⁴⁴

Por isso, disse que ao visitar a “VI exposição das Etapes de L’Art Contemporain” a qual contou, em sua maioria, com telas dos pós-impressionistas como Utrillo (filho de Suzanne Valadon), conseguiu enxergar as emoções sensoriais que os artistas tentaram transmitir, ao passo que as exposições pessoais de Braque e Picasso só despertaram a curiosidade de compreensão de suas obras.

¹⁴³ REIS JÚNIOR, José Maria dos. A lição de Corot. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 07 ago. 1943. Outras informações ausentes.

¹⁴⁴ REIS JÚNIOR, José Maria dos. A lição dos instintivos. **O Jornal**. 28 jun. 1936. Outras informações ausentes.

Essa era a verdadeira lição dos pintores que chamou de “instintivos”, pois produziam sem preocupação construtiva e transmitiam ao expectador suas emoções. A característica principal desses instintivos era pintar livremente para externar suas sensações, mas adotando técnica e estudo pictórico.

Em outra crítica com tema parecido e publicada no mesmo ano (1936), intitulada “Pintores Instintivos”, Reis Júnior também abordou os instintivos, mas se tratando de duas exposições, sendo uma aquela dos pintores instintivos contemporâneos a ele na década de 1930, e outra dos pintores flamengos primitivos, havendo entre as duas uma diferença de cinco séculos entre as datas das obras expostas.

Destacou que as obras dos flamengos passam certa paz de espírito por terem sido feitas em uma época que a humanidade podia sonhar, enquanto as contemporâneas dos instintivos foram confeccionadas em um período infeliz para o pensamento humano, o mundo moderno.

Mas é útil não olvidar que as obras expostas no museu L'Orangerie foram criadas em um período em que a humanidade ainda podia sonhar... e que os quadros que agora temos diante nossos olhos, aqui nesta VI exposição da série das “Etapes de l'Art Contemporain”, foram pintadas por artistas que, por princípio, renegaram – e renegam pois alguns ainda vivem – todo ensinamento artístico, como entrave ao desenvolvimento integral da personalidade e constituem a expressão de uma época infeliz para o pensamento humano, que é a nossa.¹⁴⁵

Reis Júnior enfatizou que os pintores sentem mais do que qualquer outra pessoa a tortura do homem moderno, pois vivem em um mundo que não são capazes de habitar. Em nossa interpretação, Reis Júnior quis dizer que os pintores instintivos são aqueles que, conforme citado na crítica anterior, pintam conforme seus sentimentos sem preocupação construtiva. Entretanto, o mundo moderno estava em contraposição aos instintivos, tendo em vista a celeridade da industrialização e do capitalismo que crescia cada vez mais e subtraía a capacidade sentimental do cenário artístico. Os modernistas conseguiram lidar com esse entrave, pois suas produções dialogam com esse processo de avanço do mundo capitalista; os instintivos não, por isso, segundo Reis Júnior, percebe-se em suas produções elementos que transmitem a “angústia de vidas amarguradas”.¹⁴⁶

¹⁴⁵ REIS JÚNIOR, José Maria dos. Pintores Instintivos. Paris, 1936. Outras informações ausentes.

¹⁴⁶ REIS JÚNIOR, José Maria dos. Idem.

As críticas de arte citadas — “A lição de Corot”, “Nova Tendência”, “A Lição dos instintivos”, “Pintores Instintivos” — foram escritas em 1936 quando estava em Paris trabalhando como correspondente especial. Nesse período, Reis Júnior visitava exposições e ateliês, conversava com artistas e publicava sua visão crítica no jornal. Esses escritos explanados acima tratam de assuntos semelhantes, basicamente versam sobre a contribuição artística dos pós-impressionistas, desaprovação dos literatos exercendo função de críticos de arte, moda modernista reforçada por esses escritores, preocupação construtiva e pintores instintivos.

Esses temas vão continuar repercutindo em outras críticas publicadas por Reis Júnior em anos posteriores, mas ocorreram com maior frequência no final da década de 1930 e, sobretudo, na Europa.

Quando Reis Júnior volta ao Brasil, continua exercendo a função de crítico no entanto não foi possível identificar em qual o jornal ele publicava, tendo em vista que as páginas foram recortadas por Beatrix sobrando apenas a data (1943) e o nome da coluna, intitulada “de Arte”.

Publicadas nessa coluna, foram localizadas 6 (seis) críticas do mesmo ano, as quais Beatrix também juntou no caderno. Esse conjunto de críticas da coluna “de Arte” marca a volta de Reis Júnior ao Brasil e, assim como as de Paris, trata de assuntos semelhantes. Dedicou-se a falar mais dos pintores brasileiros, da situação de belas Artes na década de 1930 e 1940, das tentativas de rompimento das amarras acadêmicas, de exposições locais e, sobretudo, do cenário artístico carioca.

Em uma dessas críticas, Reis Júnior afirma que a sistematização do ensino artístico no Brasil, por meio da Escola de Belas Artes, apenas abafou as manifestações genuinamente brasileiras, além de sobrepor preceitos acadêmicos em criações individuais dos alunos. Declara ainda que a instituição não verificava a capacidade de criação de cada discente, mas a habilidade de reprodução fiel de outros artistas e obras, na maioria estrangeiros.

Por isso, Reis Júnior salienta que a arte brasileira, que já era tímida, ficou ainda mais após a sistematização acadêmica do ensino artístico, pois não conseguia concorrer com as imposições da Escola e também porque não era representada por essas produções, que somente copiavam obras de artistas de outros países. Assim, a sistematização

(...) impediu o aparecimento de uma arte genuinamente brasileira. O prestígio oficial que desfrutava era bastante por amortecer e mesmo tolher a livre manifestação da individualidade artística. Esta, já por natureza tímida porque de

origem modesta, não tinha ousadia nem coragem para não se submeter às suas regras e preceitos. Ao contrário – aceitava-os deslumbrada. A academia tornou assim a arte brasileira em uma arte preceituosa, banal, sem nenhum significado individual ou coletivo.¹⁴⁷

Importante ressaltar que Reis Júnior retoma com mais veemência suas críticas à Belas Artes ao voltar ao Brasil, tendo em vista que teceu comentários negativos à Escola quando ainda não era crítico de Arte, e anos mais tarde após ter seu nome reconhecido como crítico e depois de ter se aperfeiçoado artisticamente em São Paulo e na França, continuou seus apontamentos quanto à Escola, só que de modo mais intelectual e profissional.

Nessa crítica que estamos explorando, por exemplo, escreveu sobre os malefícios que a arte acadêmica provocou na expressão artística brasileira. Entretanto, foi além uma vez que, para Reis Júnior, o aluno crescido em Belas Artes no Brasil sem a consciência de que não produzia seus próprios interesses, ao buscar outros grupos e países para se aperfeiçoar, não conseguia se libertar. No segundo capítulo, mostramos essa insatisfação de Reis Júnior com o academicismo da Escola e a busca constante dos discentes pelos núcleos de ensino no exterior.

Nessa passagem, Reis Júnior disse também que as novas expressões artísticas tinham como pressuposto afastar preceitos rígidos de produção, no entanto também possuíam modelos ideais a serem seguidos.

É verdade que as atuais manifestações artísticas se afastam completamente dos rígidos preceitos dos discípulos de David, desprezam o maneirismo em que caíram, mas continuam no entanto, como reflexos de realizações alheias. Os nossos jovens artistas, mudaram, tão somente de Academia: não imitam os que pontificam na rua Bonaparte mas se inspiram nos que posam na Bute ou Montparnasse. São prosélitos sectários de um novo doutrinário que trocou os cânones gregos pelos negros.¹⁴⁸

Interessante a colocação “não imitam os que pontificam na rua Bonaparte mas se inspiram nos que posam na Bute ou Montparnasse”, a qual quer dizer que as cópias permaneceram sobrepondo o processo de livre criação, somente mudaram de endereço e vertente artística.

Reis Júnior, de modo subliminar, cita quais seriam essas “novas expressões artísticas” quando falou que “são prosélitos sectários de um novo doutrinário que trocou os cânones

¹⁴⁷ REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... Orientação moderna. **Jornal Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, 15 ago. 1943. Outras informações ausentes.

¹⁴⁸ REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... Idem.

gregos pelos negros”. Aqui, ele fez uma possível referência a Picasso, e sua aproximação com temas africanos, e também a outros diversos artistas que foram influenciados por ele. Por isso disse que, mesmo que tenha havido uma transformação nas artes capaz de influenciar os estudos de novas técnicas e temas, a cópia não deixou de ser uma prática constante, pondo de lado o processo criativo.

Ele repete esse argumento em outra crítica também publicada na coluna “de Arte” em 1943, na qual descreve a exposição do XLIX Salão de Belas Artes e tece desaprovações aos pintores da seção moderna. Para ele, as obras não eram nada “modernas”, e sim uma tentativa de seguir determinada escola; mesmo se esforçando para serem caracterizadas como modernas, não se passavam de um espelho das obras de outro artista ou tendência.

Ali não há trabalho espontâneo, esforço sincero de procura. As obras dessa seção insistem ainda no propósito antiquado de serem extravagantes. Nenhuma, salvo uma ou outra exceção, tanto mais louvável quanto rara, trai uma emoção pessoal traduzida plasticamente por um processo original; a maioria delas falta o desejo honesto de responder simplesmente a uma necessidade interior. Quase todas são cópias desta ou daquela corrente artística estrangeira, canhestamente executadas, isentas de qualquer observação direta da natureza e desprovidas da menor força introspectiva. São obras de uma banalidade atroz, mascaradas para os ingênuos, numa apresentação pedante e de empréstimo mas revelando, iniludivelmente, a uma visão um pouco mais aguda, uma avidez grosseira de novidade.¹⁴⁹

Entretanto, salienta que não é culpa dos jovens essa busca pelo modelo, e sim de algo que já estava posto há muito tempo e perpetuou com mais força. Reis Júnior os apelidou de “poncifs”, termo francês que significa “stencil”, uma espécie de molde com orifícios através do qual a tinta passa possibilitando várias cópias de um mesmo desenho.

Reforça dizendo que os alunos não estão errados em seguir determinado tipo de padrão estético extravagante, pois os benefícios para quem o segue são muito maiores do que para os que nadam contra a corrente; e indaga: “E por que não? Se o seu ‘camelodonismo’ artístico lhe obteve prestígio extraordinário, por que razão os moços não lhe haveriam de imitar o processo, aliás, cômodo e fácil?”¹⁵⁰

¹⁴⁹ REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... O XLIX Salão. **Jornal Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, 09 out. 1943. Outras informações ausentes.

¹⁵⁰ REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... Idem.

Percebe-se que à medida que o tempo avança e vai aprimorando sua formação, o moderno para Reis Júnior assume diferentes significados. Ainda quando jovem e aluno da Escola Nacional de Belas Artes, a interpretação mais convincente era que São Paulo lhe oferecia respostas às suas inquietações, mas ficou por lá poucos anos e embarcou para a França em busca de qualificação. Todavia, não escolheu as vanguardas tão buscadas pelo grupo de Olívia Penteado (do qual foi membro integrante), mas os remanescentes (e já velhos) do impressionismo/pós-impressionismo. E em suas críticas, fica visível a contraposição que faz ao Cubismo por exemplo, movimento em que alguns de seus parceiros no grupo de Olívia se identificaram, como Tarsila do Amaral.

Entretanto, o fato de Reis Júnior não ter seguido carreira artística apoiada nas vanguardas artísticas europeias, significa que foi uma escolha sua ou que não foi devidamente aceito por não ser tão renomado ou recomendado por alguém? O fato de ter participado das reuniões no pavilhão moderno de Olívia Penteado não quer dizer que Reis Júnior era um deles, até porque não continuou em São Paulo por muito tempo.

O modernismo sempre foi uma referência para Reis Júnior, mesmo que ele possuísse muitas críticas ao movimento. Mas se ele tivesse sido aceito pela elite modernista cafeeira, faria as críticas jornalísticas que fez e escreveria do mesmo modo a biografia de Belmiro de Almeida?

Não obstante, é possível estabelecer um ponto em comum, nesse conceito, que permeou durante toda manifestação de Reis Júnior a respeito do tema “arte moderna”. Para Reis Júnior, esta sempre esteve associada à noção de liberdade de expressar na tela um sentimento interior único e impossível de ser copiado, de pintar sem imposições sobre qual técnica, cor, estilo, tema a ser retratado — motivo de sua saída de Belas Artes e descontentamento com o modernismo. Contudo, para ele, moderno era aquele que pintasse com prazer a fim de satisfazer uma necessidade individual, como o fez Corot. Obra moderna para Reis Júnior é aquela que consegue transmitir a mensagem que o seu autor sentia, sem ter partido de imposições acadêmicas ou impulsionada por um mercado de arte.

Porém, Reis Júnior conseguiu ser um artista moderno nesses moldes? Cabe ressaltar que terminou sua vida no campo da crítica de arte e da academia, e não como um pintor. A maioria de suas obras e exposições foram da década de 1920 e 1930.

Foi por meio das críticas de arte que pudemos compreender as escolhas artísticas de Reis Júnior ao produzir suas obras, sejam elas os quadros, as críticas ou seus livros. Ficou mais claro

também o significado de modernidade, modernismo e moderno, que são três conceitos diferentes e que também possuem significados distintos para Reis Júnior.

Quando abordamos os dois primeiros capítulos desse trabalho, vimos que Reis Júnior esteve em uma constante busca pela modernidade artística, mas não conseguimos delimitar o significado disso para ele. Com o auxílio das críticas, ficou evidente que essa modernidade está relacionada à liberdade de pensamento e expressão artística, de pensar livremente, mas valorizando a técnica acima de tudo, como fizeram os pintores intuitivos que não pintavam com preocupação construtiva.

Pensando assim, não caímos na falácia de afirmar que Reis Júnior era um pintor modernista pelos parâmetros do movimento artístico ocorrido em São Paulo, mesmo tendo participado dele. Pelo contrário, pois teceu duras críticas a esse movimento, principalmente pelo fato de ter adotado como aliados literatos agindo como críticos de arte a fim de valorizar as produções do movimento, que, na opinião de Reis Júnior, foram feitas com completa desvalorização dos estudos e técnicas artísticas, além de não transmitir os reais sentimentos do autor da obra.

Mesmo tecendo oposição a alguns preceitos do movimento modernista, Reis Júnior reconhece que foi a partir dele que houve a quebra de muitos paradigmas acadêmicos. Entretanto, reiterou que a reação a essas imposições foi tão violenta que gerou situação oposta, na qual se produzia desenfreadamente sem o mínimo emprego de técnica e estudo. Isso fez construir novas fórmulas e novos padrões técnicos e artísticos que contaram com o apoio de uma crítica aliada formada pelos literatos. Na opinião de Reis Júnior, criara-se uma nova moda artística a partir dessa liberdade que não souberam utilizar.

Batalhando pela liberdade estética, os artistas conseguiram o contrário. Não é pela força da verdade subjetiva revelada, que um artista é classificado de moderno – é pela sua forma exterior. A poesia da obra de arte, sua força emotiva, sua capacidade de enlevamento desaparecem absorvidas na apresentação espetacular. Pode-se mesmo afirmar que o artista hoje não trabalha mais para exteriorizar seu lirismo, não se esforça para reverter emoção. A finalidade que o atormenta é ser moderno – aparentemente moderno. Para isso usa formas complicadas sugeridas por teorias absurdas filiadas a um estapafúrdio “ismo” qualquer.¹⁵¹

¹⁵¹ REIS JÚNIOR, José Maria dos. A lição dos intuitivos. **O Jornal**. 28 jun. 1936. Outras informações ausentes.

Essa passagem é importantíssima, pois reflete a noção de liberdade para Reis Júnior ao mesmo tempo que tece o contraponto ao modernismo. Quando disse que ao lutar pela liberdade os artistas trilharam caminho contrário, se entristece ao perceber que houve o abandono das técnicas e passou-se a produzir de qualquer maneira, tendo em vista a criação de novos padrões de beleza, procedimento e método, pois para Reis Júnior, em seu tempo, buscava-se a qualquer modo ser moderno e disso restou prejudicado o modo de confeccionar arte.

Todavia, produzia-se de qualquer maneira ou Reis Júnior não conseguiu acompanhar, compreender e aceitar os novos conceitos artísticos? Os artistas modernistas não possuíam suas técnicas também? Por que para Reis Júnior somente os seus entendimentos de técnica artística é que possuíam veracidade e legitimidade? Nesse raciocínio, Reis Júnior não estaria muito mais próximo dos clássicos do que dos modernistas? Não seria também a noção de clássico subjetiva e permeada de questões problemáticas?

Qual o sentido de todas as fontes encontradas durante longos anos de pesquisa tratarem de Reis Júnior como um artista modernista? Somente quando nos deparamos com documentos escritos pelo próprio Reis Júnior que percebemos sua noção de moderno. Nesse raciocínio, é possível estabelecer um possível entendimento.

4.3 – Reis Júnior recuperado no presente: a tentativa de categorizá-lo como um artista modernista.

Sabemos que o movimento modernista no Brasil ainda é um dos mais citados movimentos artísticos e que seus representantes são respeitados e aclamados nos dias atuais. Percebe-se que tanto o modernismo quanto os artistas venceram o processo histórico e, sobretudo, o de memorização, pois são lembrados até hoje e de forma positiva na maioria das vezes.

Ao contrário disso, Reis Júnior se tornou um esquecido mesmo tendo deixado importantíssimos feitos para a arte nacional, tendo frequentado inúmeros grupos e instituições artísticas, inclusive o dos modernistas de São Paulo. As citações abaixo demonstram esse esquecimento e a busca de torná-lo público novamente.

Reis Junior é um nome pouco conhecido do modernismo brasileiro, representando esse desconhecimento uma injustiça para quem, como ele, desempenhou um papel histórico na difusão das novas tendências artísticas, além de ter praticado a figura e a paisagem em obediência a postulados absolutamente originais, servindo-se de

um desenho sintético e de um colorido pessoal para dar vazas a um mundo de ideias só seu.¹⁵²

A semana de 22 foi coisa de ricos, os pintores de parede, menos afortunados, os pintores de arrabalde, ficaram de fora. O pessoal grãfino da Semana —e basta dizer que René Thiller era secretário do movimento...— deixou de fora um Reis Jr., um Visconti, um Volpi, e tantos outros. Por isso proponho um debate objetivo revisionista de 22, convocando para tal críticos, jornalistas, historiadores, sociólogos, artistas, todos que se interessem pela nossa cultura, mas cultura com C maiúsculo, não a dos versos de Guilherme de Almeida. Por isso, também, o Museu de Arte de São Paulo passou a se interessar, de uns tempos para cá, nesses pintores de 80 anos, esquecidos desde 1922, mas cuja produção é da melhor qualidade —como, por exemplo, Perissinoto, Zorlini, Angelo Simeone, Inocêncio Borghese, R. Galvez, Waldemar Belisário e outros.¹⁵³

Nascido em 5 de abril de 1903, em Uberaba, no Triângulo Mineiro, José Maria dos Reis Júnior não ganhou a posteridade aos olhos do grande público, mas perpassa a trajetória de nomes reconhecidos nas artes plásticas do país, como o do amigo Oswaldo Goeldi. Pintor e vitralista, ele influenciou diversos artistas de sua geração.¹⁵⁴

Dessa maneira, busca-se a todo custo enquadrar Reis Júnior como modernista, como o caso da exposição de 2014 em Uberaba com o título “A pintura modernista de Reis Júnior”. O artigo de jornal de 1985, quando tratou de sua morte, intitulado “Reis Júnior, o notável modernista”, tudo isso com o intuito de inseri-lo em um movimento que venceu o processo de memorização, o qual tanto criticou.

¹⁵² José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Ed. Artlivre, Rio de Janeiro, 1988. p. 439

¹⁵³ BARDI, Pietro Maria. **O modernismo no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris, 1982.

¹⁵⁴ Artigo do Jornal Tribuna de Minas. **Por trás da tela**. Publicado em 2013. Outras informações ausentes



Figura 32: Cartão-convite de exposição de algumas obras de José Maria dos Reis Júnior na cidade de Uberaba-MG. Fonte: MADA.

Ao lado de Reis Júnior no processo de esquecimento, também se encontram os dois mestres citados no primeiro capítulo: Belmiro de Almeida e Modesto Brocos. Estes venceram o processo histórico no qual estavam inseridos, pois conseguiram contestar o que era imposto em Belas Artes, entretanto não conseguiram triunfar no processo de rememoração, tendo em vista que foram mal compreendidos e pouco falados nas documentações.

Exemplo disso é o fato de Reis Júnior questionar a escolha dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 não ter convidado Belmiro de Almeida para integrar o movimento. O fato de ter se dedicado ao final de sua vida à escrita de uma biografia do mestre também evidencia a busca por tornar Belmiro visível.

De fato, se acompanharmos sua [de Belmiro] atividade artística dessa época em diante, concluiremos ser injusta, leviana ou mal informada a atitude dos nossos modernistas de 1922 ao excluírem Belmiro do movimento que organizaram, sob a alegação de serem “suas obras simples exemplos de virtuosismo e não representarem uma adesão às novas ideias”.¹⁵⁵

Quanto a Modesto Brocos, após ter recebido comentários negativos da crítica de arte sobre seus quadros, teve que se adequar a uma arte mais próxima da comercial para garantir-lhe sustento financeiro. Ocorreu com o mestre o mesmo que Reis Júnior tanto explorou em suas críticas, ao salientar que a crítica de arte ditou moldes de como os artistas deveriam produzir,

¹⁵⁵ REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1984.p.39.

lançando uma nova moda artística e deixando à mercê os artistas que pintavam com lirismo verdadeiro, sem se preocupar com o mercado.

É correto afirmar que ainda há muito por ser feito e pesquisado na área de História sobre os críticos e críticas de arte produzidas no Brasil, tendo em vista que as obras de arte dialogam entre elas, dialogam também com a própria História da Arte. Além disso, se toda Arte é Política, Reis Júnior fez política através de sua arte e de sua escrita, sem dúvidas.

Em um dos recortes de jornal do caderno feito por Beatrix e doado à Biblioteca Nacional, encontra-se um escrito precioso da autoria de Galvão Cerquinho, que fala sobre o espírito artístico de Reis Júnior, suas técnicas ao produzir as obras e as diferenças que possuía com a academia. Em pesquisa, não foram encontradas informações sobre quem seria Galvão Cerquinho; provavelmente algum colunista do jornal, escritor da época ou amigo de Reis Júnior.

Destacou o entusiasmo dos colecionadores ao saber que Reis Júnior havia chegado em São Paulo, segundo ele, “gente cheia de curiosidade, São Paulo queria ver, queria ver, mais uma vez a arte do nosso jovem artista pensador”. Claro que Beatrix fez questão de selecionar esse recorte, evidenciando mais uma vez o processo de construção da memória a qual a esposa de Reis Júnior queria que permanecesse.

Cerquinho o nomeia de artista pensador devido ao fato de Reis Júnior ser pintor “divorciado da Academia” que reproduzia apenas sua impressão autônoma nos desenhos e preenchimentos de tinta, uma arte de pensamento, segundo ele.

A altanaria de Reis Júnior é por isso o ponto culminante nas nossas afinidades. Minha admiração pela sua Arte é também o reflexo forte da sua sobrançaria pessoal. Pintor independente, dono de uma independência individual irreverentemente encantadora, o instrumento de execução das suas telas obedece, sim e só, aos impulsos culturais do Pensador – e não sei de melhor elogio do que frisar em Reis Júnior as características que confundem com Belleza, cada uma dellas mais intensa e profunda – artista e pensador.

Reis Júnior tinha no pincel seu modo de expressão, todavia, mesmo que tenha ao longo de sua vida tentado se afastar dos rigores da academia, sua formação intelectual e profissional deve muito a ela. Reis Júnior não era uma folha em branco que queria revolucionar a pintura produzindo de seu modo livremente, “divorciado da Academia” como refere Cerquinho. Pelo contrário, pois é a partir da academia e contato com grupos artísticos como o modernismo em São Paulo que foi possível Reis Júnior formular suas concepções técnicas e seguir seu caminho.

Por isso, a linha de raciocínio deste trabalho é pensar que, mesmo que Reis Júnior não tivesse afinidade com o meio acadêmico e valorizasse a liberdade de pensamento e expressão do artista, sua formação é advinda da academia, e inclusive o contraponto com ela só foi possível de ser feito porque Reis Júnior teve contato com o meio acadêmico. Na verdade, não é que Reis Júnior não tinha afinidades com a academia, mas não foi aceito nos moldes que eram impostos.

Em outras palavras, ele conhece a academia porque é fruto dela e por isso foi capaz de contrapor-se, sendo impossível pensar e pintar de modo neutro e totalmente indiferente aos padrões, como alguns críticos apontam.

Por fim, é necessário dizer que, embora Reis Júnior tenha insistido em ressaltar nos seus escritos de crítica de arte e em seus livros sua insatisfação com a arte acadêmica ensinada em instituições de ensino profissional institucionalizado, como as Escolas de Belas Artes, de algum modo reproduziu as técnicas aprendidas nessas instituições, bem como os artistas em quem se inspirava, como Belmiro de Almeida, Suzanne Valadon, Victor Brecheret, entre outros. Todos são advindos do meio acadêmico, aprenderam, reproduziram e garantiram renome e visibilidade social no meio artístico por isso.

Seria impossível produzir de modo neutro, desligado de tudo que aprendeu em Belas Artes e em outros locais que frequentou. Além disso, ser pintor significa também, de algum modo, seguir os padrões impostos pela crítica de arte e ditados pelo gosto social. Aquele que ignora a crítica não é protegido por ela, e seu trabalho tende a ficar exposto às opiniões contrárias da “tropa de choque”.

Ser “artista” ou “pintor” também significa ser trabalhador que precisa suprir suas necessidades financeiras, ou seja, precisa vender sua arte. E produzir livremente não garante este sustento, pois aquele que busca liberdade plena para produzir não está preocupado com as preferências da crítica e do público e assim vende menos.

Desse modo, podemos dizer que, de alguma maneira, Reis Júnior atingiu seu objetivo na busca pela liberdade de pintar sem que as influências da crítica, do público e da academia influenciasse em suas escolhas, mas isso ocorreu no final de sua vida quando já se encontrava idoso, passando por dificuldades financeiras e sem apoio de seus pares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor analisar a vida de Reis Júnior, encontramos alguns caminhos possíveis: o primeiro indicava para a vida de artista partindo da pintura de seus quadros; o segundo, sobre o trabalho de jornalista e também crítico de arte em colunas de jornal; o terceiro, para o estudo de seus livros e o ofício de professor.

Entretanto, devido à escassez de informações e fontes para realizar uma dissertação focada apenas em um desses caminhos apontados acima, a escolha foi falar de toda a trajetória percorrida por ele partindo do viés de artista, professor, crítico, além de uma pequena biografia resumida no primeiro capítulo.

Assim foi possível, mesmo com um recorte abrangente, esclarecer um pouco desse personagem tão importante para a história brasileira e que durante muito tempo permaneceu apagado pela historiografia e também por pesquisadores de outras áreas do conhecimento. Foi a partir de 1999, ano do tombamento da chácara dos eucaliptos — imóvel da família Reis em Uberaba-MG —, que houve pequenas iniciativas por parte da Fundação Cultural de Uberaba de organizar exposições com quadros de Reis Júnior que estavam em posse dos Reis e de algumas famílias da região.

Isso ensejou a criação de um museu em Uberaba-MG que abrigasse essas obras de Reis Júnior adquiridas pela prefeitura da cidade. Assim nasceu o MADA – Museu de Arte Decorativa. Com esse feito, alguns grupos de pesquisadores iniciaram pesquisas sobre os integrantes da família Reis (composta em sua maioria de intelectuais); entretanto, nada tangível e acadêmico foi escrito sobre Reis Júnior, apenas algumas notas, artigos de jornais e citações em pequena escala, principalmente no Rio de Janeiro e em Uberaba-MG.

Porém, os arquivos públicos nos quais longa pesquisa se transcorreu — em especial o Arquivo Público de Uberaba (APU), a Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro e o Museu Nacional de Belas Artes também no Rio — auxiliaram imensamente para sanar a falta de documentação e trabalhos acadêmicos sobre José Maria dos Reis Júnior, tornando possível escrever esta dissertação.

Com o fim do trabalho, pôde-se enxergar que, durante todos os capítulos, uma questão permaneceu e guiou o cerne do debate a respeito de Reis Júnior: a liberdade de produção para o artista. Em todo momento da carreira de Reis Júnior, esse argumento foi pauta de suas

indagações, desde jovem e aluno de Belas Artes até a velhice na pobreza. Mas que liberdade é essa? E seria ela algo possível de ser atingida?

Conforme delineamos um pouco no capítulo 4, liberdade possui infinitos significados e diversos autores abordam definições diferentes devido à complexidade do termo. Aqui, nos referimos à liberdade do artista de produzir suas obras respeitando suas sensibilidades, sem que fatores externos como a crítica, as tendências, o mercado das artes e o rigor estabelecido pela academia influenciem no produto final do pintor.

Mas seria possível os artistas conseguirem alcançar a representação dessa subjetividade/sensibilidade de modo a ignorar esses elementos? De certo modo, lidar com a academia, a crítica, o mercado também não faz parte da função do artista? Até que ponto esses fatores são externos às obras?

Em nossa visão, o artista está imerso nesse cenário e não conseguirá se ver longe dele, mesmo que esteja totalmente desligado e não se importando em vender suas obras ou mesmo obter sucesso e prestígio social, pois esse tipo de neutralidade é impossível de ser alcançada, tendo em vista que o universo artístico engloba todos estes componentes: academia, crítica, tendência artística, mercado, grupos de sociabilidade artística, salões etc.

Em suma, ser um pintor profissional e produzir suas obras engloba toda essa conjuntura, mesmo que se tente com afincos se ver neutro a isso, como o fez Reis Júnior. Entretanto, para atingir a busca pela expressão de sua sensibilidade sem que fatores externos o impulsionassem a ditar o que deveria ser produzido, o pintor utilizou como meio a crítica de arte para expressar seu descontentamento e denunciar a pressão enfrentada pelos artistas.

Veja que ele mesmo utilizou esses meios tão considerados por ele mesmo como sendo fatores influenciadores, fato que nos demonstra ser a crítica parte integrante do universo artístico, de modo não ser possível neutralidade em relação a ela. Então, esses fatores não são externos, mas integrantes da produção artística.

Quando Reis Júnior dedicou uma série de suas críticas para falar dos impressionistas e pós-impressionistas, demonstrou que o modo desses artistas produzirem era livre, pois sabiam lidar com a crítica, mercado e tendências (o termo utilizado por ele foi moda) e se esquivar de maneira neutra pintando de acordo com suas sensibilidades internas.

No quarto capítulo, demonstramos uma dessas críticas, em que Reis Júnior analisou obras e a vida de um artista chamado Corot, o qual, em sua opinião, era exemplo a ser seguido por

outros artistas por não se deixar ser influenciado e por seguir fielmente suas convicções e sensibilidades.

E essas qualidades, essenciaes para uma obra de arte, são as que mais faltam a maioria das produções modernas, O artista hoje, não pinta nem para si, nem por si – pinta conforme a moda e segundo as conveniências dos vendedores de quadros. Quão sutil, portanto, não seria que todos os jovens pintores se inclinassem sobre a vida de Corot e refletissem sobre a obra grandiosa que realizou o mais modesto dos pintores franceses. E quanto lucraria a pintura moderna se os jovens pintores meditassem essa nobre lição! ¹⁵⁶

Mesmo que Corot tenha abdicado de títulos, prêmios e prestígio no mundo das artes, não estava totalmente alheio à crítica, tampouco às tendências artísticas, visto que se identificava como um pós-impressionista.

Mesmo assim, não se pode negar que renunciou à fama e a ser um artista consagrado em nome de suas convicções; contudo, Reis Júnior reconhece que Corot podia fazer isso, pois seu pai o manteve por meio de notável herança: “Felizmente seu pai lhe deixará meios de amá-la (as artes), sem que tivesse necessidade de mercadejá-la para prover as contingências materiais da vida”. ¹⁵⁷

Reis Júnior não pôde fazer o mesmo. Mesmo advindo de família rica, precisava trabalhar e submeter-se aos preços que o mercado das artes impunha, tanto que buscou outros afazeres como professor e jornalista, mas sem abandonar de todo o mundo artístico, o qual sempre o encantou.

Por fim, cabe dizer que Reis Júnior foi um homem importante para a história da arte brasileira, mesmo sem ter recebido o devido reconhecimento por parte dos acadêmicos em geral. Assim, espera-se que esta dissertação contribua com a historiografia bem como para que a história de Reis Júnior seja mais bem elucidada; e figure como um ponto de partida para outros pesquisadores.

¹⁵⁶ REIS JÚNIOR, José Maria dos. A lição de Corot. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 07 ago. 1943. Outras informações ausentes.

¹⁵⁷ REIS JÚNIOR, José Maria dos. A lição de Corot. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 07 ago. 1943. Outras informações ausentes.

FONTES:

REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothèque, 1984.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Goeldi**. Civilização Brasileira, 1966.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. **História da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Leia. 1944.

Jornais

Artigo do Jornal Tribuna de Minas. **Por trás da tela**. Publicado em 2013. Outras informações ausentes.

AUTOR DESCONHECIDO. Notas sobre Arte. Outras informações ausentes.

AUTOR DESCONHECIDO. Artes e Artistas: Reis Júnior. Outras informações ausentes.

HELLER, Reginaldo. Beatrix Reynal: uma luta em poema. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 1969.

MAURICIO, Jaime. Semana de Arte Moderna segundo São Paulo. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, 05 jun 1972.

NABUT, Jorge Alberto. Reis Júnior: Notável modernista. **Jornal da Manhã**, Uberaba, 13 jul. 1986.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. Na Escola de Belas Artes nada se aprende porque nada se ensina! Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. A lição dos instintivos. **O Jornal**. 28 jun. 1936. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. Pintores Instintivos. Paris, 1936. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... **Jornal Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, 07 ago. 1943. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... A socialização da Pintura. **Jornal Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, 31 jul. 1943. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... O salão Nacional. **Jornal Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, 21 ago. 1943. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... Djanira. **Jornal Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, 21 ago. 1943. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... A próxima exposição Eliseu Visconti. **Jornal Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, 07 ago. 1943. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... O XLIX Salão. **Jornal Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, 09 out. 1943. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Arte... Orientação moderna. **Jornal Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, 15 ago. 1943. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. A lição de Corot. **Gazeta de Notícias**. Paris, mar. 1936. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. Nova Tendência. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 31 mai. 1936. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. Do Van Eyck a Bruegel. **Gazeta de Notícias**. Paris, 16 jan. 1936. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. De Buenos Aires ao Rio. **Diário da noite**. Buenos Aires, 17 mar. 1932. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. A lição de Corot. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 07 ago. 1943. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. Arte moderna no Brasil. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 21 jun. 1936. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. Personalidade artística. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. Crítica artística. **Diários Associados**. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. Questão técnica. **Diários Associados**. 08 nov. 1936. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. O ensino artístico no Brasil. **Diários Associados**. 29 nov. 1936. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. A Arte de Brecheret. **Diário da Noite**. 14 jun. 1934. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. O fenômeno Hodler. **Diários Associados**. 29 nov. 1936. Outras informações ausentes.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. Suzanne Valadon e Utrillo. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 10 mai 1936. Outras informações ausentes.

Catálogo da Prefeitura Municipal de Uberaba. Casa José Maria dos Reis, da adolescência ao MADA. Escrito em 1999. Autoria da Fundação Cultural de Uberaba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDÉ, Lorenzo. Os inventores do Brasil. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/os-inventores-do-brasil>. Acesso em: 01 jun. 2014.

AMARAL, Aracy. AS ARTES PLÁSTICAS (1917-1930). In: ÁVILA, Affonso (org). **O MODERNISMO**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**: idílio. Rio de Janeiro: Agir, 2008

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 6. ed. Brasília (DF): Ed. da UnB, 2008.

BARDI, Pietro Maria. **O modernismo no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris, 1982.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2002.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Revista Sala Preta**. São Paulo: USP, 2016, v.16, n. 2.

BRAGA, Gledley Belchior. Que matéria! Crítica moderna e os acadêmicos. **Revista Mediação**. Belo Horizonte, v.17, n.20, jan/jun, de 2015. p. 10. [crônica publicada originalmente no Estado de Minas, 24 ago. 1933].

CAMPOFIORITO, Quirino, —Prefácio. In: REIS JÚNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro. Pinakothèque, 1984.

CAPEL, Heloisa S. Fernandes. **Modesto Brocos y Gómez: retórica artística entre a literatura e a pintura**. In: In: RAMOS, Alcides Freire; CAPEL, Heloisa S. Fernandes; PATRIOTA, Rosângela (Org.). *Narrativas Ficcionalis e Escrita da História*. São Paulo: Hucitec, 2013.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. **Entre o riso e o desprezo: Modesto Brocos como crítico na “Terra do Cruzeiro”**. 19&20, Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/mb_critico.htm>.

CAPEL, Heloísa Selma Fernandes. Artífice da Tradição: Modesto Brocos y Gomez (1852-1936) no debate sobre a identidade nacional. **Fenix Revista de História e Estudos Culturais**. V.11, ano XI nº 2. p.5.

CARVALHO, Sérgio de. **Nota sobre Piolin e o modernismo paulista**. São Paulo, v. 2, n. 1, June 2002.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **O conceito de modernidade e o meio artístico carioca nos anos de 1900 a 1909**. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ana_cavalcanti.pdf. Acesso em dez. 2015.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A Pintura de História no Brasil do Século XIX: Panorama Introdutório. **ARBOR – Ciência, Sociedade y Cultura**. v. 185, n. 740. p. 1147 – 1168. 2009.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Pintura histórica nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. In: XXXII COLÓQUIO CBHA – DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE, 2012, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2012. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s2_maralizcastro.pdf.

COLI, Jorge. **O que é arte?**. 15. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 2006.

DANTAS, Sandra Mara. Entre sete colinas: histórias e memórias na configuração do patrimônio de Uberaba. **Revista de História Regional** 18(1): 224-238, 2013. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr>. Acesso em 05 jan 2016.

DAZZI, Camila; VALE, Arthur. **O Ensino das disciplinas teóricas na Academia das Belas Artes através dos documentos do Museu D. João VI. Ponta Grossa: ConFAEB**, 2014. (Texto comunicação oral). p. 3.

FONSECA, Maria Augusta. **Dos salões modernistas aos barracões dos circos**. In: Oswald de Andrade: biografia. 2. ed. São Paulo (SP): Globo, 2011. 392 p.

FRESSATO, Soleni. Jeca Tatu: uma representação cômica da cultura popular no cinema nacional. **II Enecult, Salvador**. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2006/soleni_fressato.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2017.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Ed. Artlivre, Rio de Janeiro, 1988. p. 439

LOPES, Maria Antonieta Borges; REZENDE, Eliane Mendonça Marquez de. **ABCZ: história e histórias**. 2 Ed. São Paulo: Comdesenho Estúdio e Editora, 2001.

MACHADO, A. de A. **Cavaquinho e Saxofone**. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora, 1940. p.330.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis , v. 10, n. 2, p. 283-300, July 2002 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=en&nrm=iso>. access on 19 Jan. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200002>.

MACHADO, Ubiratan. **A literatura francesa no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial**. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/prosa43d.pdf>. Acesso em 04 de janeiro de 2016.

MALATIAN, Teresa Maria. A biografia e a história. **Cadernos Cedem**. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/cedem/article/view/518>>. Acesso em 08 dez.

MATTAR, Denise (Org.). **No tempo dos modernistas: D. Olívia Penteado, a Senhora das Artes**. São Paulo: FAAP, 2002.

MENDONÇA, José. **História de Uberaba**. Uberaba (MG): Academia de Letras do Triângulo Mineiro, 1974. 296 p.

MENEGUELLO, Cristina. **Sigaud, operário da pintura**. História, Franca, v. 33, n. 1, June 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742014000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 Set. 2015.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742014000100003>.

MICELI, Sérgio. Nacional **Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.25-26.

MORAES, Ronaldo. Piolin, palhaço sem circo. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 13 out. 1962.

OLIVEIRA, Helder. **Por uma historiografia da pintura de paisagem no Brasil (1816-1890)**. In: I SEMINÁRIO DE HISTÓRIA: CAMINHOS DA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/seminariodehistoria>.

PATRIOTA, Rosangela. Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo (SP): Hucitec, 1999.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Artes, Ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. (2001). Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade. **Revista Brasileira de História**, 21(42), 435-455.

<https://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882001000300009>. Acesso em: 15 fev. 2017.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Apresentação Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PORTINARI, Luzia. **Anita Malfatti**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros (Vol. 09). São Paulo. 2013.

ROCHA, Gilmar. Eternos Vagabundos: malandros, palhaços e caipiras no mundo da chanchada. **Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. v. 43, abr. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em:

<<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6520>>. Acesso em: 05 mai. 2017.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes nos anos 20**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes – circo no Brasil do final do século XIX a meados do século XX**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. p.1.

SILVA, Ermínia. Circo-Teatro: É teatro no circo. **V Reunião científica de pesquisa e pós-graduação em Artes-Cênicas**. Disponível em:

http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/historia/Erminia_Silva_-_Circo-teatro_e_teatro_no_circo.pdf. Acesso em 11 de junho de 2017

SOUZA JÚNIOR, Walter de. **Alcebiades Pereira, clown de primeira**. Disponível em:

<http://carapinhe.blogspot.com.br/2011/03/alcebiades-pereira-clown-de-primeria.html>. Acesso em 20 de novembro de 2015.

SOUZA JÚNIOR, Walter de. **Entre o contemporâneo e o grotesco: Piolin e as comédias de picadeiro encenadas entre 1933 e 1960. 2012**. Relatório científico de pós doutorado – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Terra Roxa... e outras terras [Introdução de Cecília de Lara] São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p.IX. Edição co, reproduções fac-similares dos números publicados no periódico: Ano I, n. 1-7, 1926.

VEIGA, Edison. Palhaços reeditam modernistas e devoram Piolin. **Estadão**. Disponível em:

<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,palhacos-reeditam-modernistas-e-devoram-piolin-imp-853758>. Acesso em 12 de dezembro de 2015.

VELLOSO, Monica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. – (Coleção História &... Reflexões, 14).

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. Apresentação Walther Moreira Salles. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

ZÍLIO, Carlos. **Formação do artista plástico no Brasil - o caso da Escola de Belas Artes**. Arte & Ensaios, revista do mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ. 1(1):25-32, 1º semestre, 1994.

XIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 1997, Belo Horizonte, MG. **Anais...** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1997, p. 421.

SITES

Cláudio Valério Teixeira; Exposição de 1978 Funarte. Disponível em:

<http://claudiovalerioteixeira.com.br/1978/a-exposicao/exposicao-de-1978>. Acesso 10 outubro de 2015.

Enciclopédia Itaú Cultural. Belmiro de Almeida. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22617/belmiro-de-almeida>. Acesso em: 12 jan 2016.

Enciclopédia Itaú Cultural. Tarsila do Amaral. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa824/tarsila-do-amaral>. Acesso em: 12 jan 2016.

Enciclopédia Itaú Cultural. Modesto Brocos Y Gomez. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21328/modesto-brocos>. Acesso em: 09 mai 2015

MURAUSKAS, Luiz Carlos. Venda da coleção de Leirner gera protesto. Folha ilustrada.

Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2103200707.htm>. Acesso em 02 de jun de 2017.

Parque Ibirapuera. Monumento às Bandeiras. Disponível em:

<http://www.parqueibirapuera.org/areas-externas-do-parque-ibirapuera/monumento-as-bandeiras/>. Acesso em 24 de fevereiro de 2016.

Sartle: see art differently. Casting the net Suzanne Valadon. Disponível em:

<https://www.sartle.com/artwork/casting-the-net-suzanne-valadon>. Acesso 28 dezembro de 2016.