

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

JOSEFA JUANY LEDA NUNES DA SILVA

**ENTRE ENQUADRAMENTOS E RUPTURAS: Um olhar sobre o Campo
artístico em Pernambuco (1948-1959)**

RECIFE

2017

JOSEFA JUANY LEDA NUNES DA SILVA

ENTRE ENQUADRAMENTOS E RUPTURAS: Um olhar sobre o Campo artístico em Pernambuco (1948-1959)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em História. Linha de Pesquisa: Cultura e Memória.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein
Teixeira

Co-orientadora: Prof. Dr. Joana D'arc de
Sousa Lima

RECIFE

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária: Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

S586e Silva, Josefa Juany Leda Nunes da.
Entre enquadramentos e rupturas : um olhar sobre o campo artístico em Pernambuco (1948-1959) / Josefa Juany Leda Nunes da Silva. – 2017.
206 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2017.
Inclui Referências, apêndices e anexos.

1. História. 2. Arte moderna. 3. Arte abstrata. 4. Arte figurativa brasileira. 5. Crítica de arte. 6. Ateliês de artistas. 7. Bandeira, Ladjane, 1927-1999. I. Teixeira, Flávio Weinstein (Orientador). II. Título.

981 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-057)

JOSEFA JUANY LEDA NUNES DA SILVA

**ENTRE ENQUADRAMENTOS E RUPTURAS: um olhar sobre o campo artístico em
Pernambuco.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em: 25/08/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof^o. Dr. Flávio Weinstein Teixeira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr. Madalena Zaccara (Examinador Enterno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr. Joana D'arc Lima (Examinador Externo)
Universidade Estadual de Campinas

Prof^o. Dr. Eduardo Dimitrov (Examinador Externo)
Universidade de Brasília

À Painho e Mainha, Seu Alberto e Dona Jô,
Toda a minha vida.

AGRADECIMENTOS

“Não mexe comigo, que eu não ando só”.

Esta investigação é fruto de vários encontros. O primeiro deles foi no chão da minha escola durante o Ensino Médio, que ouvi, pela primeira vez, que era possível alunos de Escolas Públicas ingressarem no Ensino Superior. A História foi o caminho, a escolha. Por isso, gostaria inicialmente de agradecer a todos os meus professores da vida, de todas as escolas públicas por onde passei. Em especial, a José Alexandre, pelo incentivo, pelas conversas e encorajamentos, pela amizade que ultrapassou as paredes da escola. Por ser um dos primeiros profissionais que conheci a defender a educação enquanto potência de transformação do mundo.

Agradeço à Sandra e à Patrícia, mulheres incríveis, secretárias do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE. Por serem sempre solícitas, prestativas e atenciosas com todos.

Agradeço aos amigos que tinha e aos que fiz durante a “jornada acadêmica”. O processo de pesquisa ensinou-me que, na maioria das vezes, é necessário estar sozinha e afastar-se de alguns eventos sociais. Contudo, por mais que buscasse a concentração e o isolamento, caminhar sozinha é mais triste, mais penoso. Então agradeço a Natália Vasconcelos, Vinícius Passos, Leíce Germana, Antonio Marques, Joseane, Eliabe, Elaine, os quais caminham comigo há mais de uma década. Agradeço aos amigos que fiz na UFPE e no curso de História, em especial: Angélica, Wellinson, Guilhermina, Camila, Giweida, Yves, meus companheiros, parceiros e confidentes. Agradeço aos que chegaram durante o percurso, Daris, Eduardo Thomas, Wanderson, Carol, Maria Gabriela, Marcelo, Kássia, Xanda, João Pedro, Iyalê. Os presentes do ICE: Lucielle, Rafael, Abigail, Bruno, Deyvson, Karlla, Gisele, André, Rafaela, Gustavo, Sizino, Siqueira, Dustan, Érika, Thainã, Hamilton e Pedro. Os amigos de Longe: Jandir, Luciana, Ana Luiza, Antonio Amador. Ao *Grupo Circula* e todos os amigos que fiz nas disciplinas da Pós-Graduação: Arthur, Ariane, Guitta, Leidson, Lorena, José Brito, Rafaela, Paulo Henrique, Laercio, Leonardo, Renato, Francisco, Lucas. Aos meus amigos do museu, Marcelo, Joacy, André, Eduardo, Patrícia, Ruth, Jane, Edvaldo e Poliana. À Jéssika Alves, pelo abrigo no Rio de Janeiro, e pelas sementes plantadas no Recife.

Agradeço aos que ingressaram no mestrado comigo e com os quais partilhei leituras, aflições e as várias risadas de nervosismo, em especial, Raphael, Marlíbia, Ryvelino. E evidentemente, a ela, que vem caminhando comigo desde a graduação e que felicidade! Pois concluímos mais um ciclo juntas, Clarisse! A aprovação do Mestrado foi mais gostosa por dividir com ela. Que sorte a minha! Obrigada por partilhar os anseios, as crises, as lágrimas e por dividir comigo a força e a coragem de seguir em frente, apesar de tudo. Que continuemos dividindo os livros, os anseios e os sonhos. E, mesmo que a distância insista em nos separar, que sempre arrumemos formas distintas de estarmos pertos uma da outra. Reinventaremos o mundo, se preciso for.

A Rodrigo, “meu verso, meu silêncio, minha música”, que me ensinou a caminhar junto, ainda que separado, fez-me mais forte. Por nos reconhecermos pelo toque, pelo olhar, na saudade de todo dia, no amor reinventado, aprendendo a estar perto mesmo longe. E antes de ir embora, antes de “se fazer noite em meu viver”, ofereceu-me sua família para me acalantar nos momentos mais difíceis: à Rhuana, pelo nome parecido e pelas outras tantas diferenças. Por me ensinar pela diferença. Pelas horas no telefone, por não permitir que eu me sentisse sozinha nos dias frios. À Marcia e Messias, por me tratarem como uma filha, à Vó Sueli e aos meus primos postiços, Raissa e Juninho.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida, por me proporcionar a garantia de dois anos de pesquisa com serenidade financeira. A todos os auxílios que recebi também durante a graduação, estes que garantem a permanência de graduandos de baixa renda.

Aos leitores assíduos das várias versões do trabalho: Pablo Porfírio, Gabriel Navarro, Max Alves e Deise Albuquerque, pelo cuidado e carinho, pela paciência e didatismo com a famigerada ABNT. Aos que não leram também. Este trabalho também é de vocês. A Eduardo Castro, por tudo. Por dividir comigo a sua poesia, por me incentivar às astúcias poéticas da interpretação, pelo critério e rigor das leituras de todas as versões do trabalho. A Pedro Xavier, pelo carinho em criar a capa do trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, especialmente Antônio Torres Montenegro, pelo desassossego, por nos tirar do lugar, desconstruir e desnaturalizar a História e nós mesmos. À Regina Beatriz, pelos estímulos ao conhecimento sem fim. A Antônio Paulo Rezende, por sua poesia, pelo afeto partilhado, por fazer da literatura um caminho poético da história.

Como disse, esta pesquisa é o resultado de um encontro. O encontro de três pessoas com trajetórias e afinidades em comum. O desejo de pesquisar algo relacionado à arte; arte e política; teatro e política fez com que, numa conversa com a professora Marília Azambuja, ela mencionasse o trabalho de um historiador e professor do Departamento de História da UFPE, o qual teria acabado de voltar de Brasília e que talvez pudesse melhor me ajudar na busca de um possível objeto de pesquisa. Marília emprestou-me o livro, resultado da pesquisa do então professor. Ao terminar de lê-lo, cheguei à conclusão de que era aquele livro que eu queria ter escrito, daquele mesmo jeito. Queria que aquela pesquisa tivesse sido feita por mim. Como num impulso, escrevi para o professor. Alguns dias após o envio, recebi sua resposta em agradecimento às minhas considerações, além do conceder uma conversa sobre os meus propósitos investigativos.

Até então, não eu sabia o que queria, apenas seria sobre arte, mas precisava construir uma bagagem, um repertório para iniciar qualquer pesquisa. Ainda que este início não traduza o caminho e as escolhas feitas ao longo desses últimos anos, posso afirmar sem dúvidas que o que mais admiro em meu orientador tem sido sua generosidade. Desde o primeiro momento, sempre disposto para o diálogo, estimulando os meus erros e acertos; a escuta e a confiança até nos meus desajustes. Nos últimos dois anos, afirmei algumas vezes que talvez não saberia ser orientada e desorientada por outra pessoa. Não tenho como mensurar esse posicionamento, mas continuarei declarando a minha felicidade por ter sido com ele. Flávio inspira-me pelo domínio teórico e prático da historiografia, pela seriedade que lida com as disciplinas das quais ministra, pelas conversas e risadas com os alunos na mesa de um bar após o término do semestre, pela leitura criteriosa de todas as versões do trabalho de seus orientandos. Para além do que fica circunscrito às relações acadêmicas, Flávio Weinstein inspira-me como pessoa, para a vida. A ele agradeço as trocas, pressões e leveza, a poesia que é a partilha da vida. O meu muito obrigada, sempre.

Outro encontro tão feliz quanto o de Flávio Weinstein, foi com a professora Joana D'arc Lima. Enquanto estudava alguns textos recomendados por Flávio sobre o "Vivencial Diversiones", um grupo de teatro de Recife/ Olinda da década de 1970, ele enviara um e-mail convidando-me para participar de uma pesquisa, antecipando a informação que se tratava de uma de uma investigação sobre artes plásticas. Como desejava uma experiência de pesquisa, aceitei sem hesitar. Conhecia Joana por nome. Havia trabalhado na mesma instituição que eu. Os antigos educadores sempre mencionavam o período dela, enquanto coordenadora do educativo como a "belle époque" da instituição. A partir de então, em encontros sistemáticos,

construímos grupos de leituras, com outros colaboradores, como José Brito, por exemplo. Foi a partir desses encontros que esta pesquisa foi se constituindo. Joana é um misto de elegância, sensibilidade e de ousadia. Ela é a incorporação das sociabilidades, das articulações, da defesa e estímulo à pesquisa das artes plásticas pernambucanas. No carinho de um abraço, ou elogio, no estímulo à coragem, e nas críticas diretas, sem “papas na língua”. Ela divide-se com aqueles encontra à sua volta.

Tive a sorte de caminhar junto a esses dois pesquisadores generosos, que defendem o conhecimento partilhado. Meu percurso enquanto pesquisadora é permeado de afeto.

Agradeço aos meus familiares, meus irmãos: Juan, Carine e Jean, à minha cunhada Jéssica, à Rebecca, minha sobrinha. A painho e mainha, por me oferecerem o conforto e abrigo fundamental para que cada página fosse escrita. Por serem meu maior exemplo de coragem, dignidade e honestidade. Por aceitarem e respeitarem todas as minhas escolhas. Pela batalha para garantir o que não tiveram: o direito aos estudos. A eles toda a minha vida e o meu amor.

Faço das palavras de Maria Bethânia, as minhas, para expressar a gratidão dessa jornada que está só começando: “Chegar para agradecer e louvar/ Louvar o ventre que me gerou [...]/ Louvar a água de minha terra/ O chão que me sustenta, o palco, o massapê/ A beira do abismo/ O punhal do susto de cada dia./ Agradecer as nuvens que logo são chuva/ Sereniza os sentidos/ E ensina a vida a reviver./ Agradecer os amigos que fiz/ E que mantém a coragem de gostar de mim, apesar de mim.../ Agradecer a alegria das crianças/ As borboletas que brincam em meus quintais, reais ou não./ Agradecer a cada folha, a toda raiz, as pedras majestosas/ E as pequeninas como eu, em Aruanda./Agradecer o sol que raia o dia/ A lua que como o menino Deus espria luz/ E vira os meus sonhos de pernas pro ar./ Agradecer as marés altas/ E também aquelas que levam para outros costados todos os males./ Agradecer a tudo que canta no ar/ Dentro do mato sobre o mar/As vozes que soam de cordas tênues e partem cristais. Agradecer os senhores que acolhem e aplaudem esse milagre. Agradecer/ Ter o que agradecer”.

“Pensou que eu ando só? Atente ao tempo: não começa, não termina, é nunca, é sempre.”

“Eu não sei se a arte deve nos salvar, mas tenho certeza que pode nos conduzir a algo melhor que há em nós, para que não nos desperdicemos na vida.”

(Valter Hugo Mãe)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo contribuir para a construção da historiografia sobre as artes e os artistas pernambucanos. Busca-se investigar, a partir das trajetórias e das sociabilidades de alguns artistas, como se constituía o campo artístico em Pernambuco, através de diversos modos, entre os anos de 1948 e 1959. Pretende-se analisar estratégias e práticas articuladas entre eles na defesa da arte moderna produzida a partir de suas redes de sociabilidades. O objeto de tal investigação são os processos de legitimação do campo – aspectos que envolvem não só a produção dos artistas inseridos nas dinâmicas artísticas, assim como os meios utilizados para dialogar com o público –, e também o embate dentre seus interlocutores na busca de uma demarcação do que então se designava “arte moderna”. Busca-se compreender como se deram os debates em torno das artes plásticas, inicialmente a partir da Exposição de Retrospectiva de Cícero Dias, ocorrida em 1948, como acontecimento que faz emergir questões referentes ao entendimento sobre o valor da arte e do artista, no debate que traz à tona a distinção entre a abstração e a figuração na cidade do Recife. Num segundo momento, aborda-se o Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife enquanto espaço de experiência nos termos de Walter Benjamin e como a figura do crítico, a partir dos anos de 1950, passa a ocupar lugar de destaque dentre as instâncias de legitimação do campo, principalmente a partir da coluna *Arte-Ladjane* do jornal “Diário da Noite”.

Palavras-chave: Arte Moderna. Figurativismo. Abstracionismo. SAMR. Atelier Coletivo. Crítica de arte. Pernambuco. Ladjane Bandeira.

RÉSUMÉ

Ce travail a comme but contribuer pour la construction de la historiographie sur les arts et les artistes du Pernambouc. On essaye d'examiner, à partir des trajectoires et des sociabilités de quelques artistes, comment se constituait le champ artistique à Pernambuco, à travers des divers moyens, entre les années 1948 et 1959. On aspire à analyser des stratégies et des pratiques articulées entre eux dans le défense de l'art moderne produite à partir de leurs réseaux de sociabilités. L'objet de tel investigation sont les processus de légitimation du champ - aspects liés à la production des artistes intégrés dans les dynamiques artistiques, ainsi qu'aux moyens utilisés pour dialoguer avec le public -, et aussi l'affrontement parmi leurs interlocuteurs à la recherche d'une démarcation de ce qu'à cette époque-là se désignait "art moderne". On essaye de comprendre comment se sont développé les débats autour des arts plastiques, d'abord à partir de l'Exposition de Rétrospective de Cícero Dias, qui a lieu en 1948, comme événement qui fait émerger des questions référents à la compréhension sur la valeur de l'art et de l'artiste, dans le débat qui met en lumière la distinction entre l'abstraction et la figuration à Recife. Dans un deuxième moment, on traite de l'Atelier Collectif de la Société de l'Art Moderne du Recife en tant qu'espace d'expérimentation aux termes de Walter Benjamim et comme la figure du critique, à partir des années 1950, passe à occuper une place d'importance parmi les instances de légitimation du champ, surtout à partir de l'article *Arte-Ladjane* du journal "Diário da Noite".

Mots-clés : Art Moderne. Figurativisme. Abstractionnisme,. SAMR. Atelier Collectif. Critique d'art. Pernambouc. Ladjane Bandeira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - “Eu vi o mundo...ele começava no Recife”	40
Figura 2 - “ <i>Ou Dançarino ou mamoeiro</i> ”	49
Figura 3 - “Artistas e Intelectuais presentes na Exposição de Mário Cravo”, Diário da Noite, 22/01/1953.....	145

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AICA – Associação Internacional de Crítica de Arte.

AIAP – Associação Internacional de Artes Plásticas.

EBA-PE – Escola de Belas Artes de Pernambuco.

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes.

MAM – Museu de Arte Moderna.

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

MEPE – Museu do Estado de Pernambuco.

ONU – Organização das Nações Unidas.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a ciência e a Cultura.

SAMR – Sociedade de Arte Moderna do Recife.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	CÍCERO DIAS: O PERNAMBUCANO DE PARIS	27
2.1	EU VI O MUNDO ELE COMEÇAVA NO RECIFE: A cidade como palco de aspirações modernas	27
2.2	O CALEIDOSCÓPIO DE CÍCERO DIAS: A EXPOSIÇÃO DE RETROSPECTIVA COMO EXPERIÊNCIA MODERNA.....	35
2.3	A REALIDADE POÉTICA DE CÍCERO DIAS: AR, LUZ E CORES.	45
2.4	CÍCERO DIAS NA BERLINDA.	55
3	O CAMPO ARTÍSTICO EM CENA	61
3.1	A COR, A FORMA E O TOM DA REGIÃO: GILBERTO FREYRE E A PINTURA DO NORDESTE.	61
3.2	ATELIER COLETIVO COMO ESPAÇO DE SOCIABILIDADE	76
3.3	INSTITUCIONALIZAÇÕES DA ARTE MODERNA	98
4	A CRÍTICA DE ARTE COMO INSTÂNCIA DE LEGITIMAÇÃO	118
4.1	O PONTO DE VISTA DA CRÍTICA: A ESCRITA COMO MEDIAÇÃO.....	118
4.2	QUAL O LUGAR DA ARTE NAS PÁGINAS DOS JORNAIS DA CIDADE? ..	131
4.3	RESISTIR E OCUPAR: A PÁGINA ARTE-LADJANE NA IMPRENSA PERNAMBUCANA.....	136
4.4	ARTE-LADJANE: UM PROJETO DE MODERNIDADE?.....	156
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	178

APÊNDICE - FONTES E ARQUIVOS	188
ANEXO A PINTURAS DE CICERO DIAS.....	189
ANEXO B PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DO ATELIER COLETIVO.....	197
ANEXO C RELATÓRIO ESCRITO POR ABELARDO DA HORA AO DOPS-PE, 1952.....	198

1 INTRODUÇÃO

Os caminhos da existência, em grande medida, são marcados por perguntas, estas que às vezes tentamos responder ao longo de nossas vidas. Ao questionar buscamos respostas que nem sempre encontramos. Somos filhos da racionalidade científicista que se desenvolveu principalmente durante o século XIX. E, por ter aprendido que as respostas nos dariam a certeza da organização do mundo – pautado no desenvolvimento das ciências ditas “exatas” – poderíamos, assim, viver melhor. As grandes guerras, as consecutivas crises econômicas/políticas, colocaram em xeque todas as certezas que haviam sido pregadas nas paredes de concreto. Na verdade, as paredes vieram abaixo e, com a queda, emergiram-se poeira e ruído. Ao perceber as mudanças ocorridas na Europa, durante os 30 primeiros anos do século XX, Walter Benjamin chamou a atenção para o fato de que todas essas mudanças no cenário social interferiram na maneira como pessoas narravam histórias. Era como se não fosse mais possível intercambiar experiências,

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra das trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano¹.

Diante da percepção da fragilidade do humano e da ruptura com a ideia de progresso, já que o futuro não poderia ser mais percebido como um período melhor que o presente, com ele poderia vir o caos, o horror, o medo. Então, como podemos ligar os fios que unem o eu e o outro; quem escreve e quem lê, quem ouve e quem fala? Como posso eu, enquanto narrador, já que todo historiador/ historiadora é também um narrador/narradora, narrar uma história que está marcada pela singularidade do tempo em que vivo e de suas controversas?

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado,

¹BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198.

hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?²

A história que se pretende narrar é fruto do encadeamento de conversas, leituras, inquietações e um compromisso. O compromisso de sedimentar uma historiografia em construção sobre as artes e artistas pernambucanos. A partir disso, buscam-se investigar os caminhos concebidos por trajetórias, sociabilidades de alguns artistas que, através de diversos modos, construíram o campo artístico, em Pernambuco, entre os anos de 1948 e na década de 1950.

O termo “Moderno”, segundo Raymond Williams³, surgiu durante o século XVI. Esta palavra era usada, segundo ele, como sinônimo de “agora”. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, seus usos em diferentes contextos estavam ligados à indicação de uma possível renovação ou melhoria. Contudo, é no século XIX, que o termo é utilizado em um sentido que, segundo o autor, tenderia para um lado mais favorável e progressivo. O termo “Modernismo” servirá para todo um movimento e momento culturais, o qual se deu entre os anos de 1890 e 1940.⁴ Ao analisar as produções literárias desse período, Williams afirma que nesses trabalhos⁵ houve um alinhamento entre os escritores e pintores em relação às contribuições das análises de Freud. Alinhamento este que atribui aos trabalhos uma visão do primado do subconsciente ou do inconsciente, tanto na escrita quanto na pintura, um questionamento radical dos processos de representação. Dessa forma,

Os escritores são aplaudidos pela desnaturalização da linguagem, pela sua quebra com a pretensa concepção prévia de que a linguagem seja um vidro claro e transparente ou um espelho e por tornar aparente de forma abrupta, na textura mesma de suas narrativas, o status problemático do autor e da autoridade. Da mesma forma como o autor aparece no texto, o pintor aparece na pintura. O autor reflexivo assume o centro do palco público e estético, e ao fazê-lo repudia, declaradamente, as formas fixas, a autoridade cultural até então estabelecida tanto pelas academias e seus gosto burguês quanto pela necessidade mesma do mercado popular⁶.

² BENJAMIN, *op. cit.*, p. 114.

³ WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo: Contra os novos conformistas*. São Paulo: Unesp, 2011. p. 2.

⁴ Ao elaborar um estudo sobre o Modernismo, o autor toma para análise o contexto da Europa, embora tomemos como referências suas contribuições e pesquisas sobre o Modernismo, reconhecemos que este recorte apresentado não é absoluto. Nesse sentido, utilizamos suas formulações para, a partir de suas reflexões, entender como se constitui o contexto brasileiro. Identificar os processos ocorridos no Brasil, percebendo suas aproximações e distanciamentos em relação às análises e especificidades do caso analisado por Raymond Williams.

⁵ Ao analisar os “cânones literários” – os poetas simbolistas da década de 1880–, os grupos da geração de 1910 – imagistas, futuristas, surrealistas, formalistas – no drama – Ibsen e Strindberg – e por fim Brecht – entre 1920 e 1950. O autor afirma que no processo de identificação dos mecanismos de escolha, entre os analisados, as gerações vão se sobrepondo umas às outras. In: WILLIAMS, *op. cit.*, pp.3-4

⁶Williams. *op. cit.* p. 4.

A pintura, assim como a escrita – não apenas –, foram expressões que dialogaram com o que estava acontecendo na sociedade, por vezes intervindo em seu meio ou sendo um suporte de demonstração do que estava acontecendo. Pode-se dizer que as transformações ocorridas durante o século XIX e início do século XX, são extremamente significativas. Além dos incontáveis avanços tecnológicos e científicos, as duas Grandes Guerras interferiram não só na maneira como as pessoas concebiam o presente, passado e futuro, mas na maneira pela qual estas pessoas se percebiam na sociedade, ou seja, pela forma em que se comunicavam. Esses apontamentos são importantes para percebermos o contexto em que o Brasil está inserido, e paralelo a isso, o que se vem construindo enquanto moderno, mais especificamente, a arte moderna no país.

No esforço de compreender a ambiência sócio-político-cultural da cidade do Rio de Janeiro, ao longo dos anos de 1930, Ângela de Castro Gomes⁷ mapeia a dinâmica da articulação de vários grupos de intelectuais para investigar os espaços de sociabilidade com seus debates e, também, perceber como se davam as propagações de ideias e as formas de intervenção na sociedade fluminense.

Ao produzir uma cartografia das ideias, valores e comportamentos dos grupos de intelectuais, a autora contribui de forma significativa para entender as características que irão constituir as opções estéticas e políticas desses grupos e respectivos projetos. Como ponto de partida, Gomes problematiza os conceitos de modernismo e modernidade. A autora evidencia que esses termos tiveram, em momentos e espaços diferenciados, uma multiplicidade de sentidos. Os projetos de modernidade expressaram suas estéticas de formas variadas, mas não arbitrárias⁸.

Ângela Gomes assinala as relações entre intelectuais, nacionalismo e modernismo a partir da contribuição dos estudos recentes sobre modernidade. Segundo a autora, o aumento significativo desses estudos contribuiu para um renovado interesse de pesquisa, já que os pesquisadores abandonam em suas produções a perspectiva de um certo modelo de nação moderna específico. Dessa forma, o parâmetro que tinha como modelo um tipo de nação, será abandonado para efetivar análises que têm por objetivo investigar o campo político e intelectual no país. A autora pontua a premissa de que a modernidade cultural brasileira não será aqui pensada como restrita a uma súbita e original descoberta, mas como forma

⁷GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio...: Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999. A autora analisa o momento em que a disputa sobre o que era “arte moderna” foi mais intensa. A investigação é feita a partir do grupo que criou a revista *Festa*, que teve dois períodos de publicação, entre 1927-1929 e 1934-1935. E o grupo que fundou a Sociedade Felipe d’Oliveira e publicou seu boletim, *Lanterna verde* (1934-1944).

⁸Idem, p. 12.

processual e “em íntima conexão com as ambiências urbanas e regionais que demarcam as trajetórias individuais e coletivas do país”⁹. De certa maneira, abre espaço para a análise que esta investigação se propõe.

O que vem a ser denominado enquanto arte moderna produzida no Brasil, tem como evento culminante a Semana de Arte Moderna de 1922. Evento este que norteou as produções, não só no que dizia respeito às práticas artísticas produzidas no país, mas também no que se propunha a discutir os aspectos ligados à construção da identidade nacional¹⁰. Entendemos que não só as manifestações artísticas, mas tudo o que envolve o fazer humano está intrinsecamente ligado a processos, ou seja, sucessivas mudanças e permanências. Dito isso, percebe-se a necessidade de ligar os fios que envolviam o tecido de produção da Arte Moderna em Pernambuco¹¹ sem, contudo, desvencilhar esta produção das demais práticas artísticas do país.

A partir de uma perspectiva que tem como base a História Cultural, o objetivo deste trabalho é investigar como se constituía o campo artístico em Pernambuco, de 1948 a 1959. Mais especificamente, as redes e relações artísticas que eram desenvolvidas na cidade do Recife e região metropolitana, tendo em vista a centralidade que a capital representava nesse período. Entender como as relações e redes formadas por esses artistas são salutares quando se pretende compreender as estratégias e práticas desenvolvidas por seus agentes, tanto em relação à formação técnica quanto aos caminhos traçados por eles, para divulgar, produzir e vender suas obras. Tendo como foco os processos de legitimação do campo – aspectos que envolvem não só a produção dos artistas inseridos nas dinâmicas artísticas, mas também os meios utilizados para dialogar com o público –, e também o embate dentre seus interlocutores na busca de uma demarcação do que então se designava enquanto arte moderna.

⁹GOMES, *op. cit.*, p.12.

¹⁰No Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922, fora consolidada como um marco de modernidade no país e essa consolidação fora respaldada a partir de uma tradição intelectual que, segundo Monica Velloso, tem associado a instauração do moderno situando-o na cidade de São Paulo, na década de 1920. A autora argumenta que, principalmente no campo literário, já havia “sinais de modernidade” na “geração de 1870” com Tobias Barreto, Sílvio Romero, Graça Aranha, Capistrano de Abreu e Euclides da Cunha. As mudanças de percepção e sensibilidade dessa geração, de acordo com Velloso, eram trazidas por eles no anseio de mudança no mundo da política, como o Manifesto Republicano de 1870. No documento, fora reforçada a necessidade da abolição da escravidão e da instauração da República, mudanças compreendidas como indispensáveis para garantir a entrada do Brasil na modernidade. E ser “moderno”, para esta geração, significava, sobretudo, buscar uma compreensão do significado de ser brasileiro. Compreensão que deveria ser mediada pelo instrumental científico. VELLOSO, Monica Maria. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

¹¹Tobias Barreto inicia, na Faculdade de Direito do Recife, um movimento intelectual que chega a tomar projeção nacional. Um dos desafios do grupo, ainda segundo Velloso, e que estava agregado em torno da Escola de Recife, era o de fazer com que o Brasil se integrasse na cultura ocidental. In: VELLOSO, *op. cit.*, p. 355.

Do ponto de vista social, a Semana de Arte Moderna de 22, para o artista brasileiro, tinha como ponto forte chocar, pedir atualização e, acima de tudo, proclamar individualidades. Entretanto, contrariamente ao que se vinha argumentando como fato culminante gerador deste evento para seus principais atores, defendia Mário Pedrosa, que isso se devia ao impacto que a pintura moderna teria causado¹². Muito mais do que princípios teóricos e literários. Ou seja, o fato de os artistas terem a possibilidade de se depararem com a experiência psíquica de uma vivência preliminar pelo contato plástico que a pintura moderna viria a proporcionar, fez com que esses indivíduos¹³ apostassem em um novo comportamento em relação ao mundo¹⁴.

Para Ana Paula Simioni¹⁵, o conjunto das obras elaboradas no Brasil, neste primeiro momento, não podem ser compreendidas como completamente autônomo em relação à produção realizada no exterior. Para a autora, essa produção estaria inserida ao processo de internacionalização das vanguardas europeias. Derivam de uma assimilação e recriação cujos temas, formas artísticas, matrizes encontravam-se originalmente no exterior. Mesmo concentrando sua atenção para os aspectos que ligam a produção brasileira aos modelos artísticos em circulação, entre os finais do século XIX e a década de 1930, nas principais capitais mundiais, deve-se reconhecer, como bem frisou Simioni, que a produção realizada no Brasil se diferia dos demais locais por conta da especificidade cultural e histórica das manifestações locais, sua criatividade e seus contrastes.

Desse modo, a autora corrobora o esforço de ressaltar a produção, assim como o estímulo crítico dos vários discursos de modernidade, como um conjunto de construções teóricas produzidas em tempos e espaços historicamente determinados. Em Pernambuco, nas primeiras décadas do século XX, os discursos de modernidade tinham como referenciais as ideias formuladas principalmente por Joaquim Inojosa e Gilberto Freyre, sendo a imprensa o ambiente no qual as ideias e confrontos eram tecidos. Sobre os anos de 1920, Antonio Paulo

¹² Pintura estas apresentadas pela exposição da artista Anita Malfatti, em 1917, entretanto, enquanto renovação pictórica pode-se ressaltar a exposição de Lasar Segall em São Paulo, em 1913. Porém a exposição não estremeceu o ambiente artístico. AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.72. Em 1952, Mário Pedrosa, crítico de arte, escreveu um texto no qual se referia à Semana de 22, abrindo possibilidades de análise a partir de uma perspectiva plástica e não mais literária, como era então recorrente. ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004. p.11.

¹³ Mário Pedrosa faz menção aos artistas brasileiros que participaram da Semana de 1922, entendendo o evento como desdobramento da experiência que tiveram no contato com os quadros de Anita Malfatti.

¹⁴ Em relação ao processo de legitimação dos artistas pioneiros, devo aqui demarcar esse contexto aos artistas que estavam situados em São Paulo e Rio de Janeiro, ainda que a Semana de 22 tivesse como participante Vicente do Rego Monteiro.

¹⁵ CAVALCANTI, Ana Paula Simioni. Modernismo no Brasil: Campo de disputas. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.) *Sobre a Arte brasileira da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 234.

Rezende ressalta a tradição que a imprensa tinha de ser um palco para as polêmicas que envolviam questões culturais e sociais e, aos intelectuais conhecidos, eram reservados espaços nas páginas dos jornais e revistas.¹⁶ As inquietações que envolviam o embate entre o moderno e o tradicional, como destaca Rezende, não se restringiam às máquinas que circulavam pela cidade do Recife, seu embate se dava na esfera pública, a partir das notas e artigos escritos na imprensa, por meio dos quais intelectuais expressavam suas angústias diante do novo, ainda desconhecido.

Joaquim Inojosa, estudante de Direito, passa a escrever sistematicamente ao *Jornal do Recife*, a partir de 1921, por convite do jornalista José Lins do Rego. Seus escritos dedicavam-se especialmente, como aponta Raquel Borges¹⁷, às crônicas sociais e políticas, assim como à crítica literária. Em 1922, Inojosa deixa o *Jornal do Recife* e passa a escrever para o *Jornal do Commercio*. Segundo a autora, a partir do contato de Inojosa com os escritos e artistas de São Paulo, vê-se “convencido de que deveria divulgar as novas tendências estéticas no Recife, combatendo o 'passadismo' e o provincianismo de suas tradições literárias”¹⁸. Com o entusiasmo provocado pela imersão nos diálogos com os modernos de São Paulo, Inojosa passa a dedicar-se a introduzir, em Pernambuco, um movimento que passa a ser chamado, dentro dos círculos de debates literários da capital, de “Futurismo”.

Ao propor essa renovação estética, o movimento “Futurista” dialogava com variados seguimentos artístico, da poesia à pintura, o qual tinha por objetivo a renovação estética. Essa renovação colocava-se em contraposição tanto à tradição paisagística na pintura, quanto nas representações de naturezas-mortas, práticas representadas pela tradição artística da Escola de Belas Artes. Raquel Borges afirma que:

A proposta de Inojosa para a arte em Pernambuco, em meados da década de 1920, era a de representar os símbolos do progresso e da modernização, assumindo uma postura de incessante procura pela novidade, pelo inédito e pelo original, vendo no passado muito mais um entrave a futuras conquistas do que algo a ser preservado, mantido ou cultivado¹⁹.

A sugestão “Futurista” exaltava o novo como proposta estética. A tentativa de romper com as práticas que tinham como base a exaltação do passado, do realismo “fotográfico” –

¹⁶REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*, p. 83.

¹⁷ BORGES, Raquel Czarneski. *Recife Lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias*. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

¹⁸ Idem, p. 94.

¹⁹BORGES, *op. cit.*, p. 97.

representar a realidade tal como uma lente fotográfica –, porque como bem salienta Raquel Borges, o passado como referência evidenciava entraves para possíveis experimentações.

Paralelo às proposições de Inojosa, tinha-se outro movimento que dialogava de com projetos de modernidade, mas esta atividade estaria atrelada a uma iniciativa que visava a diferenciação da região nordeste em relação às outras regiões do país. A distinção se daria também na demarcação das características basilares da cultura regional. Gilberto Freyre, sociólogo pernambucano, dialogava as propostas modernas com as tradições regionais. O “Regionalismo” foi o movimento que propunha a conciliação de uma modernidade atrelada à tradição. Para Antonio Paulo Rezende, o regionalismo marcou o pensamento e a produção de um grupo de intelectuais significativos, pois, ao vincular-se “a uma idealização do passado, a uma exaltação das tradições, a uma saudade de um tempo sem a pressa e sem a técnica trazida pelas invenções modernas”, sedimentam um culto aos valores locais, chamando atenção para os perigos da tentativa de apropriação de ideias, costumes, práticas vindas de fora²⁰.

No campo intelectual da cidade do Recife, havia o embate desses dois universos de pensamento. Uma proposta que visava o rompimento com o passado e que proclamava o novo; e outro movimento que temia essa modernização na qual repercutia diretamente na paisagem da cidade e nos costumes e práticas sociais. Como bem destaca Moacyr dos Anjos e Jorge Ventura de Moraes²¹, o instigado embate entre os regionalistas e modernistas não ultrapassou o fosso restrito ao universo das letras recifenses, por meio de escritos, ensaios, artigos, manifestos e poemas, veiculados na imprensa local. Por mais que o embate tenha sido acirrado, suas propostas pouco transbordaram para o campo das artes plásticas, o qual não contribuiu para a formação de um sistema próprio de confronto, como o ocorrido no campo literário.

Mas pode-se dizer que, entre Freyre e Inojosa, as formulações de Gilberto Freyre tiveram um maior alcance no mundo plástico pernambucano. E para compreender as relações que se estabeleciam dentro das dinâmicas artísticas em Pernambuco, será utilizado, como proposta metodológica, o conceito de *Campo*, formulado por Pierre Bourdieu²², para entender como se constituíam as práticas artísticas em Pernambuco. Pensar o campo como estrutura de relações objetivas para esclarecer a forma como as interações – no campo das artes plásticas –

²⁰ O autor faz uma análise dos discursos que permeavam as falas dos intelectuais que dialogavam com as ideias de Freyre e seu regionalismo, entre eles: Aníbal Fernandes, Mário Sette, Luís Jardim, entre outros. In: REZENDE, *op. cit.*, p. 87.

²¹ ANJOS, Moacyr dos; MORAIS, Jorge Ventura de. Picasso visita Recife. A exposição da Escola de Paris em março de 1930. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, v. 2, n. 34, p. 313-335, Setembro/ Dezembro, 1998.

²² Bourdieu, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ocorriam. Cada campo, seja ele econômico, religioso, artístico, tem suas próprias regras de funcionamento e interação. Nesse sentido, nos interessa entender como se constituía o campo artístico, ainda que este não seja considerado autônomo nos moldes propostos pelo sociólogo, para analisar o contexto dos artistas franceses no século XIX.

Na constituição de um campo, como ressalta Bourdieu, o sujeito da produção da obra de arte, do seu valor e também do seu sentido, não é apenas o produtor da obra. Mas, sim, um conjunto de agentes, críticos, colecionadores, intermediários, historiadores, que se opõem em luta, na qual a imposição de uma visão de mundo está em jogo, de um mundo da arte, e que colaboram na construção – o sentido de luta está sendo utilizado para evidenciar esse acirramento – do valor da arte e do artista. Para que o campo seja considerado autônomo, seus agentes e instâncias devem estar funcionando completamente. Em Pernambuco, podem ser considerados espaços que abrigavam as exposições: o Gabinete Português de Leitura, O Teatro São Isabel, A Faculdade de Direito do Recife, O Auditório da Discoteca Pública do Estado, o Edifício do Correios e Telégrafos, dentre outros. Como também pode-se inserir os textos produzidos na imprensa sobre artes plásticas. Ainda que não atuem todas as instâncias mencionadas por Bourdieu, para a efetivação de um campo, é possível perceber um sistema de organização e de promoção de eventos relacionado às artes no estado.

Deste modo, busca-se analisar o jogo de linguagens e sistemas, materiais e representações que constituem a especificidade do campo artístico em relação aos demais campos. Como diz Bourdieu:

A ciência deve apreender a obra de arte na sua dupla necessidade: necessidade interna desse objeto maravilhoso que parece subtrair-se à contingência e ao acidente, em suma, tornar-se necessário ele próprio e necessitar ao mesmo tempo de seu referente; necessidade externa do encontro entre uma trajetória e um campo, entre uma pulsão expressiva e um espaço dos possíveis expressivos, que faz com que a obra, ao realizar as duas histórias de que ela é produto, as supere²³.

A partir do ato de olhar, como se desde sempre estivéssemos aptos a apreender a obra de arte, Bourdieu ao fazer referência ao olhar do amador de arte no século XX, evidencia a historicidade do ato de olhar, desnaturalizando uma ação que nos parece involuntária. Para que a obra de arte passe a ser apreendida em si mesma e por si mesma, enquanto forma e não enquanto função, torna-se indispensável o surgimento de produtores inspirados por uma intenção artística, condição inseparável da emergência de um campo artístico autônomo.

²³ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p. 70.

Paralelo às proposições de Bourdieu, para pensar as relações que perpassam a constituição de um campo artístico e por perceber que o recorte temporal proposto não pode ser caracterizado como um espaço possível em que atuavam todas as instâncias de legitimação²⁴, será utilizado o conceito de “mundos da arte”, proposto por Howard Becker²⁵. Os mundos da arte podem ser compreendidos como o estabelecimento de uma rede de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si. Os mundos da arte, segundo Becker, são as malhas em que os fios que envolvem a produção artística encontram-se, ou seja, o espaço em que participam todos aqueles em que suas atividades são necessárias à produção da obra de arte. Os membros pertencentes aos mundos coordenam as atividades por meio das quais as obras são produzidas. Howard Becker propõe, assim, um sistema de redes e relações nas quais os objetos artísticos serão produzidos tendo como premissa a cooperação que une os participantes.

Becker e Bourdieu partilham da opinião de que as obras de arte não são resultados apenas de seu produtor, ou de dons transcendentais. Entretanto, a maneira como estes autores percebem como se dá a produção dos objetos artísticos se distancia. Para Bourdieu, as posições demarcadas pelos vários agentes constitutivos do campo orientam a estrutura da dinâmica das relações, assim como as lutas que se inserem no jogo de poder, no qual o objetivo dessas lutas é transformar ou conservar as produções. Já Becker, considera que a obra de arte constitui-se da produção comum de todas as pessoas que cooperam, de acordo com as convenções de produção demarcadas, entre os agentes dentro do mundo. Os artistas, na dinâmica de produção, caracterizam-se de acordo com as proposições de Becker em um subgrupo dos participantes desses mundos. Por mais que Becker não evidencie as relações objetivas nas quais as lutas e disputas de poder podem ser evidenciadas, como Bourdieu as apresenta, Becker afirma que, para que um mundo da arte funcione, ele precisa ser coordenado por convenções, para que a cooperação prossiga sem dificuldades. Contudo, o autor defende que é possível produzir à margem das convenções, todavia, será mais complicado o desenvolvimento de tais produções.

Ambos os autores são importantes para a construção teórica deste trabalho, na medida em que nos apontam caminhos para a análise histórico-sociológica da obra de arte, entendendo-a inserida nas dinâmicas e relações que constroem seu sentido e significado. Desse modo, faz-se necessário entender como artistas, críticos, intelectuais etc. constroem sociabilidades e demarcações do que vem a ser a arte moderna no Brasil, e, especificamente,

²⁴Críticos de arte, galerias, historiadores da arte, etc.

²⁵ BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizontes, 2010, p. 27-58.

como estas articulações se evidenciam no contexto de produção pernambucano. Na linha tênue entre o figurativo e o abstrativo, firmara-se o embate da produção no país no contexto de institucionalização da arte moderna. Assim, visamos compreender como os artistas de Pernambuco se inserem dentro do debate de arte no país, entre os anos de 1948 e 1959. E como se articulam ao produzir espaços e instâncias de atuação da arte moderna, a partir da criação de espaços de produção crítica na imprensa e da formação de um grupo que tem a colaboração como base de sua produção, como o Atelier Coletivo.

Para isso, torna-se necessário envolver a formação do campo/mundo artístico, em Pernambuco, para identificar e analisar as dinâmicas que envolvem as práticas artísticas no estado. Inicialmente, a pesquisa propunha-se a apresentar o recorte temporal proposta, numa linearidade narrativa, como se pudesse ser possível um começo, meio e fim. O percurso mostrou o quão complexo era construir uma análise sobre dez anos de práticas artísticas e do que foi possível analisar a partir da documentação utilizada. Afirma-se, de antemão, que esta investigação não pode ser tomada para entender a totalidade de uma década, mas, sim, como um exercício de perceber práticas de indivíduos e/ou grupos que se mobilizaram a fim de legitimar e efetivar formas de representações plásticas demarcadas enquanto modernas, suas redes de sociabilidades e estratégias. Por mais que ingenuamente estivesse disposta a fechar parênteses, colocando ponto final na pesquisa, intento, de agora em diante, que esta investigação comporte a possibilidade de novos horizontes investigativos e propositivos. Novos olhares, novos métodos, sem esquecer, é claro, dos rigores necessários para as documentações utilizadas.

Assim, a estrutura narrativa do trabalho está apresentada em três sobreposições de camadas. Camadas transpassadas que se aproximam e se distanciam, disputam-se. Analisaremos, no primeiro capítulo, a “*Exposição de Retrospectiva de Cícero Dias*”, ocorrida em 1948, como um acontecimento que faz emergir parâmetros sociais nos quais demarcavam o que seria arte, artista e como o debate abrirá caminho para questionamentos e circunscrições sobre a arte moderna no cenário pernambucano, assim como a resposta do público em relação à exposição.

No segundo capítulo, a fim de adentrarmos na análise do campo artístico, durante os anos de 1950, no cenário pernambucano, analisaremos os escritos de Gilberto Freyre durante a primeira metade do século XX, para compreender de que maneira seus escritos influenciam e serão influenciados pela produção artística do estado. Investigaremos os contextos e como se dará a formação da Sociedade de Arte Moderna no Recife, a partir do conceito de experiência formulado por Walter Benjamin. A importância da SAMR e do Atelier como

espaços de proposição formativa estética, política e social, tendo a cidade do Recife como lugar, paisagem e tema para a construção dos roteiros temáticos de representação plástica. Será também apresentado como, a partir dos anos de 1948 no contexto nacional, sucedeu-se o processo de desconstituição do cenário de institucionalização da arte moderna no embate entre o figurativo e o abstrativo, e como determinadas articulações entre os artistas estarão inseridos dentro desse debate.

Por fim, no terceiro capítulo, adentraremos na análise da constituição da escrita crítica para compreender de que maneira se dá a construção da figura do crítico de arte no contexto brasileiro. Também investigaremos como esses críticos, no contexto específico da imprensa, utilizaram esse meio de comunicação, enquanto espaço de atuação, na busca e reivindicações de espaços e oportunidades para os artistas locais. Especificamente, a partir da construção da narrativa crítica de uma mulher artista em posições marcadamente masculinas – a arte e a imprensa–, como ela atuou a partir das redes que vai construiu na página *Arte-Ladjane*, no periódico *Diário da Noite*. Projeto este de arte moderna produzida em Pernambuco, que articula estratégias de expansão nos demais estados do país. Seu nome é Ladjane Bandeira.

A base documental que sustentará esta investigação serão os jornais publicados entre 1948 e 1956, principalmente o *Diário de Pernambuco*, o *Jornal Pequeno* e *Diário da Noite*, pois serão estes periódicos que abordarão em suas páginas artigos e notícias relacionadas às artes plásticas com maior periodicidade, principalmente nos dois últimos. Foram utilizados também revistas do período, como a revista *Região, Contraponto e Nordeste*, entrevistas concedidas por alguns artistas para o projeto *Entre a memória e o esquecimento*, disponível no Laboratório de História Oral – LAHOI – UFPE. Fontes importantes também utilizadas neste trabalho foram os livros de memória de Cícero Dias e do Atelier Coletivo.

2 CÍCERO DIAS: O PERNAMBUCANO DE PARIS.

2.1 EU VI O MUNDO ELE COMEÇAVA NO RECIFE: A CIDADE COMO PALCO DE ASPIRAÇÕES MODERNAS

Macondo era então uma aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo²⁶.

A leitura como experiência sensível e pessoal possibilita a construção de paisagens que têm uma matriz – a história narrada – e a bagagem pessoal de cada leitor. Gabriel Garcia Marques em *Cem anos de solidão*, nos aguça a vontade de sair às ruas procurando os Aurelianos, Úrsulas, José Arcádios, personagens que podem ser encontrados nas diferentes Macondos²⁷ escondidas no Brasil. Uma das primeiras formas de se apropriar de algo, é nomeando-o. Macondo era a expressão de um mundo que precisava ser nomeado. A experiência moderna, como destaca Marshall Berman²⁸, entre tantos outros autores, era de colocar em xeque não só a nomeação, mas o constante movimento de integração e desintegração, ambiguidade e contradição do mundo e das coisas.

Nesse sentido, o universo artístico pode ser apresentado como cenário para muitos dos questionamentos, não só em relação às transformações na paisagem das grandes cidades, como também na maneira de conceber o mundo e a si mesmo. Partindo da perspectiva da história cultural, nos propomos a compreender como a exposição *Retrospectiva de Cícero Dias*, em 1948, no Recife, contribuiu de maneira significativa para que percebêssemos como a arte moderna era apreendida e questionada no cenário pernambucano. Ou seja, “tomar por objeto a compreensão das formas e motivos²⁹”, a fim de compreender como esta exposição é significativa para entendermos os parâmetros de visualidade e modernidade vigentes em Pernambuco nos finais dos anos de 1940.

Sob o ponto de vista cultural, Flávio Weinstein³⁰ afirma que os anos de 1940/1950 ocupam um lugar central na história recente do Recife. A efervescência cultural era partilhada

²⁶ MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. São Paulo: Record, 2008, p.7.

²⁷Macondo é o cenário onde se narra a saga dos Buendía em *Cem Anos de Solidão*.

²⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 328.

²⁹ CHARTIER, Roger. *A história Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1985, p. 17.

³⁰TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: EDUFPE, 2007.

por variados seguimentos. De um lado, tinha-se as reformas nas avenidas, prédios e praças da cidade; por outro lado, iniciava-se um processo de agrupamentos e redes de sociabilidades que iam do teatro à pintura.

No início do século XX, em relação à pintura, o espaço que legitimava as produções estabelecidas era a Escola de Belas Artes. Por lá, passavam os aspirantes a pintores, escultores, desenhistas que a cidade viria a conhecer nos Salões promovidos pela Escola, em seus concursos de pintura. Eram esses concursos que delegavam quem deveria (ou não) receber o título de pintor. Os concursos eram julgados, normalmente, por representantes e professores da própria escola³¹.

Recife costumava fazer parte do roteiro de exposições de artistas³² que estavam de passagem pelo Brasil. No que diz respeito à uma produção vinculada ao que estava se designando enquanto arte moderna, desde os anos de 1920, a cidade já recebia os transbordamentos que a Semana de Arte Moderna de 1922 promovia. A historiografia³³ faz menção a duas exposições, neste primeiro momento, quando as ideias do que seria arte moderna estava ainda a ser consolidada.

A primeira delas foi a de Cícero Dias, que ocorreu em 1928, no salão do Hotel Central, no Recife. Ocorrido duplamente, já que a mesma exposição foi promovida também no município de Escada³⁴. Ela é representativa por vários aspectos, o primeiro, porque é nesse momento em que ocorre o contato e aproximação entre Cícero Dias e Gilberto Freyre³⁵. Freyre, além de cúmplice e amigo, iria se apropriar das aquarelas e quadros do artista para fundamentar os princípios que norteariam a pintura de cunho regionalista. Em sua autobiografia, Dias ao descrever os primeiros momentos de encontro com o sociólogo, afirmara:

Teria sido Gilberto o primeiro a mostrar-me os verdes que empregava nos quadros? Os verdes dos mares pernambucanos, quando todos os pintores pernambucanos convencionalmente olhavam os mares azuis. Curioso que os

³¹O que vai direcionar as obras escolhidas será mais certa tradição partilhada das aulas da Escola de Belas Artes, dando pouco espaço para os demais artistas que não estavam vinculados à escola.

³²Artistas como Daura Melo; Eliezer Xavier; Gil Coimbra; Baltazar da Câmara; Edmond Rouston; Dakir Parreiras; Abelardo da Hora; exposições coletivas, como a mostra de pinturas francesas; Garcia Lima; Pedro Correia; France Dupaty; Kurt Borger. In: *Diário da Noite*: 03/01/1948; 19/01/1948; 27/01/1948; 06/03/1948; 16/03/1948; 19/03/1948; 01/04/1948; 03/04/1948; 05/04/1948; 08/04/1948; 25/08/1948; 26/08/1948; 04/09/1948. Fonte disponível no Arquivo Público Jordão Emerenciano (APEJE).

³³BORGES, *op. cit.*; ANJOS; MORAIS, *op. cit.*

³⁴Situado na Zona da Mata Sul de Pernambuco, o município de Escada será a Macondo de Cícero Dias. Sua terra natal servirá de roteiro para a maioria de seus quadros e é para lá que ele volta em 1948, para exibir também sua exposição de *Retrospectiva*, que será comentada mais adiante.

³⁵Para mais informações sobre a trajetória de Cícero Dias e sua relação com Gilberto Freyre nos anos de 1920: BORGES, *op. cit.*

pintores copiadores da natureza ao retratar os verdes os faziam azuis. Ignoravam os verdes mares³⁶.

A presença de Gilberto Freyre, quase cotidianamente na exposição, nas palavras de Cícero Dias³⁷, contribuía para balancear o peso e a responsabilidade de promover o evento. Como ocorrerá em 1948, ao promover a exposição também em Escada, o artista possibilitou não só a aproximação das suas obras a um público já acostumado a frequentar as exposições que ocorriam na capital da província, como também para aqueles que não tinham o hábito de frequentar os círculos artísticos. O “povo”, para o artista, tinha uma vocação plástica, e por esse motivo a exposição foi apreciada por esses visitantes. A burguesia, segundo o artista, vociferava contra a exposição, porque não se permitia despir-se dos seus preconceitos invioláveis.

A primeira exposição moderna vinda da Europa e aterrissada no Recife, ocorreu em 1930, entre os dias 21 de março e 02 de abril do mesmo ano. Com cerca de noventa trabalhos produzidos por pintores da Escola de Paris, como Braque, Picasso, Dufy, Miró, Severini e Vicente do Rego Monteiro – pernambucano que na época vivia em Paris e de quem teria sido a ideia de trazer a exposição para o solo tupiniquim. Por mais que tal exposição não tivesse um número considerável de visitantes, ela será importante tanto por seu porte (a maior exposição que se tem informação nos anos de 1930, no país. Esta mesma exposição seguiu para o Rio de Janeiro e São Paulo), quanto ao fato de ter sido o evento que exibiu os primeiros trabalhos abstratos no Brasil³⁸, as obras de Auguste Herbin³⁹.

Em carta endereçada a Manuel Bandeira, no dia 19 de maio de 1930, Mário de Andrade critica a vinda da exposição ao Recife como primeiro local:

Não é possível esnobismo nessa mulataria do Brasil, só mesmo em São Paulo, terra europeia, cafezistas ricos, etc. [...] Rego Monteiro tinha primeiro que vir a São Paulo, mas essa gente inda vive sonhando com a terra natal, parece incrível! Ora imagine você o Recife do sr. Gilberto Freyre, comprando um desenho (sic) do Picasso por três contos (de catálogo)!!!

³⁶DIAS, Cícero. Eu vi o mundo. São Paulo: Cosac Naif, 2011, p. 69.

³⁷ Idem, p. 74.

³⁸A produção de pinturas abstratas será produzida no Brasil de maneira sistemática por seus artistas só após a Segunda Guerra Mundial, na segunda metade da década de 1940. A relação entre figuração e abstração será desenvolvida posteriormente. In: FABRIS, *op. cit.*; SIMIONI, *op. cit.*

³⁹Pintor francês reconhecido por trabalhos abstratos de cores consistentes e figuras geométricas. Um dos cofundadores do grupo *abstraction-création* (associa ao criada em 1931 com o objetivo de propagar a arte não figurativa. Por ser uma associa ao internacional, já fizeram parte mais de 400 integrantes ao redor do mundo, entre eles Robert Delaunay, Max Bill, Alexander Calder, Piet Mondrien, entre outros). Disponível em : < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> >. Acesso em: 02 fev. 2016.

Depois não quisesse de banda o coração, então fosse pra terra natal, fazer abluções sagradas no Capibaribe⁴⁰.

Mário de Andrade ao reivindicar a centralidade de São Paulo no cenário modernista no país, evidenciava que São Paulo, por ser a “a capital moderna”, possibilitaria um mercado mais amplo para aquisição das obras trazidas por Rego Monteiro do que no Recife. Não se pode deixar de mencionar a disputa de poder nessa reivindicação. Seria preciso, a partir da justificação de considerar as cidades e suas movimentações artísticas, deixar Recife em segundo plano na competição entre o “centro” e a “periferia”. A carta escrita por Andrade a Manuel Bandeira, menciona uma falha de comunicação entre Mário de Andrade e Vicente do Rego Monteiro. Segundo Andrade, Monteiro teria lhe mandado cartas perguntando sobre o mercado de arte no Brasil. Sua intenção, além de trazer os quadros, era também de conseguir vendê-los. Essas cartas não tinham sido recebidas por Andrade e, por esse mesmo motivo, também não foram respondidas. Em decorrência disso, justificaria a vinda da exposição num primeiro momento para Recife e depois para São Paulo.

Ainda que não se tenha como identificar quantas obras foram vendidas em Recife e na exposição de São Paulo, segundo Mário de Andrade, se Vicente do Rego Monteiro tivesse vindo ao Brasil, na intenção monetária em relação às suas obras, deveria ter ido a São Paulo primeiramente, uma vez que a cidade estava mais aberta às novidades europeias e era palco da modernidade artística no país. Manoel Bandeira, ao responder a Andrade sobre o porquê da exposição ter vindo ao Recife, embora concordasse com o escritor em relação às condições de um mercado artístico incipiente no país, as razões pelas quais justifica Recife como primeiro local de parada da exposição se deve ao fato de Vicente do Rego Monteiro aproveitar a oportunidade para rever a família. Nesse contexto, Monteiro teria recebido auxílio oficial do Estado para promover a exposição, pois sua irmã Fédora do Rego Monteiro era casada com o então diretor da Inspetoria dos Monumentos e também do Museu do Estado, o senhor Aníbal Fernandes⁴¹.

Em *Picasso visita Recife*, Moacir dos Anjos e Jorge Ventura⁴² analisam o impacto que a exposição dos modernos franceses provocou na cidade. Para os autores, houve uma má receptividade por parte do público por algumas razões, uma delas é a de que o público não estivesse inserido dentro de uma discussão que envolvia as artes modernas e, por conta disso, esta não aceitação das produções estivesse justificada pela falta familiaridade. As formulações

⁴⁰MORAES, Marcos Antonio de. *Correspondencia Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 446.

⁴¹ Idem, p. 446-449.

⁴² ANJOS; MORAIS *op. cit.*

de Bourdieu nos auxiliam no entendimento sobre os códigos culturais que não foram compartilhados⁴³. Nesse sentido, o olhar do público carecia de condições sociais, construídas no próprio campo artístico, para uma possível apreensão dos motivos representados.

Além desses dois eventos importantes para a construção de um movimento que se faz moderno, no que diz respeito à produção plástica em Pernambuco, outra mobilização trouxe desdobramentos desses eventos anteriores. A fundação do Grupo dos Independentes, em 1933. Mesmo ano em que é lançado *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre. Grupo formado por sua maioria de artistas pernambucanos, além de um alagoano e um peruano⁴⁴. Desenhistas, caricaturistas, pintores e escultores propunham-se a ampliar o número de artistas em Pernambuco, e tinham como objetivo divulgar as informações artísticas vindas da Europa.

A proposta de atuação do Grupo dos Independentes era promover Salões dentro de uma nova estética, a fim de repensar as práticas artísticas em Pernambuco. Seu objetivo também era tornar visível sua distinção em relação ao academicismo que vinha sendo produzido na Escola de Belas Artes de Pernambuco. Nise de Sousa Rodrigues⁴⁵, embora afirme haver uma aproximação da proposta dos Independentes com o Grupo Santa Helena de São Paulo⁴⁶, na tentativa de afirmar que ambos os grupos consolidaram os valores da arte moderna em suas cidades, não foi suficiente para que houvesse uma consolidação dessas práticas no estado. Ainda que reconheçamos a importância e pertinência dos Independentes, em Pernambuco, para construir o que vem a ser uma prática moderna. Por contrapor o academicismo, sua importância deve-se ao fato de que, ao sugerir redesenhar experimentos modernos, essas práticas ocorreram fora dos muros da EBA - PE. É importante frisar, também, que parte de seus integrantes farão parte da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR⁴⁷), posteriormente.

O Grupo dos Independentes promoveu dois salões, o primeiro em 1933, que foi inaugurado pelo então governador do Estado de Pernambuco, Carlos de Lima Cavalcanti, na

⁴³Para que a obra de arte pudesse ser apreendida, seria preciso partilhar códigos culturais, de visualidade entre os franceses e os recifenses. Por não existir essa troca, já que o campo artístico moderno em Pernambuco não estava consolidado o suficiente, no que diz respeito à arte moderna, estabeleceu-se uma parede invisível que impedia o público visitante da exposição se inteirasse dos motivos expostos.

⁴⁴O grupo dos independentes tinha como integrantes: Augusto Rodrigues, Bibiano Silva, Carlos de Hollanda, Danilo Ramires, Eliezer Xavier, Francisco Lauria, Hélio Feijó, Luiz Soares, Manuel Bandeira, Nestor Silva, Percy Lau, J. Pimentel, José Norberto e Neves Daltro.

⁴⁵RODRIGUES, Nise de Souza. *O grupo dos Independentes: Arte Moderna no Recife 1930*. Recife: Aurora, 2008, p. 41.

⁴⁶Grupo de artistas que se reunia em um prédio com o mesmo nome. Tinha como integrantes Volpi, Aldo Bonadei, Francisco Rebolo, Clóvis Graciano, Fulvio Pennacchi, Mário Zanini, Manoel Martins, Humberto Rosa e Alfredo Rizzotti.

⁴⁷A fundação da SAMR será melhor desenvolvida no segundo capítulo.

Biblioteca Pública, na Rua do Imperador⁴⁸, com 134 obras expostas de 22 artistas⁴⁹. Já o segundo Salão Independente, ocorreu em 1934, fazendo parte da programação do Congresso Afro-Brasileiro, coordenado por Gilberto Freyre⁵⁰. Ao se aproximar dos artistas, Freyre demarca uma temática para a exposição, em virtude do Congresso, as obras teriam como tema a cultura negra. A coordenação do evento foi feita por Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, além da exibição dos trabalhos de Hélio Feijó, Nestor Silva e Danilo Ramires, a exposição contou com obras de Lasar Segall, Portinari, Noemia, Di Cavalcanti, Santa Rosa e, como não poderia deixar de ser, Cícero Dias, Luís Jardim e Manuel Bandeira.

Os Salões promovidos pelos Independentes contribuíram para dinamizar as práticas artísticas na cidade do Recife, ampliar espaços, principalmente na imprensa, já que alguns dos integrantes passaram a trabalhar nos jornais como desenhistas e caricaturistas⁵¹, criando possibilidades de trabalhos. Nise de Souza⁵² faz referência a dois espaços de socialização durante esses anos, o Café Lafayette e o Imperador, ambos localizados próximos aos jornais de grande circulação da cidade e dos espaços em que abrigavam as esporádicas exposições no centro do Recife. Espaços importantes na boemia recifense por ser um ponto de apoio e convivência entre os intelectuais e artistas.

Durante a década de 1940, como aponta Aracy Amaral⁵³, o Brasil assistiria grandes alterações no meio artístico. Segundo a autora, essa agitação teria ocorrido como consequência da movimentação dos anos anteriores, na chegada da informação internacionalista⁵⁴ mais frequente, seja na consideração das manifestações de arte primitiva⁵⁵,

⁴⁸O atual Arquivo Público Jordão Emerenciano.

⁴⁹Elezier Xavier, Argéa, Emília Marchesine, Crisolice Lima, Balthazar da Câmara, Carlos de Hollanda, Claudio Damasceno, Percy Lau, Lothe Schear, Danilo Ramires, José Norberto, Hélio Feijó, Manoel Bandeira, Luiz Jardim, Luiz Soares, Agenor César, Nestor Silva, Mário Nunes, Neves Daltro, Mário Túlio, Fédora Moneiro, Augusto Rodrigues. RODRIGUES, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁰Ocorrido entre os dias 11 e 16 de novembro de 1934, o evento, de acordo com Mateus Skolaude, propunha problematizar o conceito de raça e a valorização do negro e do mestiço na sociedade brasileira. Participaram do evento intelectuais e pensadores importantes, como Ulysses Pernambucano, professor e psiquiatra, além de Dias, Di Cavalcanti, Jorge Amado, o maestro Ernani Braga, o fouclorista Câmara Cascudo, o antropólogo Roquette-Pinto, o psiquiatra Arthur Ramos, entre outros. Para mais informações: SKOLAUDE, Mateus Silva. Identidade Nacional e historicidade: O 1º Congresso Afro-Brasileiro de 1934. *Anais do XII Encontro Estadual de História*, ANPUH/RS, 2014.

⁵¹Augusto Rodrigues, em 1933, inicia suas atividades como ilustrador no *Diário de Pernambuco* e no jornal *A Noite*. Manuel Bandeira ocupava o cargo de desenhista na *Revista do Norte*, Nestor Silva produzia desenhos e caricaturas para o *Diário da Manhã* e *Diário da Tarde*. *Idem* p. 52.

⁵²*Idem*, p. 53.

⁵³A movimentação artística. AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 109.

⁵⁴Essa formação internacionalista que a autora faz menção refere-se ao fluxo dos movimentos artísticos que estavam ocorrendo em outros lugares do mundo. Ou seja, diz respeito ao intercâmbio estético de tendências em voga dentre os artistas.

⁵⁵Embora a autora faça referência a uma antecipação no interesse pela arte dos loucos, é na década de 1940 que ocorrerão exposições centralizadas nesse tipo de expressão. Trabalhos como os produzidos no Engenho de

ou no trabalho de autodidatas, como Emígdio de Barros⁵⁶, Heitor dos Prazeres⁵⁷ e José Antônio da Silva⁵⁸. Além desses trabalhos desenvolvidos no país, a autora também fará referência a uma série de exposições que vieram ao Brasil⁵⁹. Momento também no qual artistas brasileiros seriam vistos na América Latina ou na Europa. Essa movimentação contribuirá para a oxigenação das ideias correntes sobre a arte não só no eixo Rio-São Paulo, como também em outras cidades no país⁶⁰.

A interlocução de movimentos e agitações culturais estaria ligada às mudanças que ocorreram no país e no mundo, e o meio artístico-intelectual não estaria alheio a tais alterações. Em *Essa Gente do Rio...*⁶¹, Ângela de Castro Gomes contribui para colocar em xeque o lugar que o intelectual na sociedade fluminense ocupa, problematizando a constituição e os desdobramentos sociais em que essas mudanças repercutiram. A autora discute amplamente, seja pela imprensa, ou estabelecendo relações com o surgimento de outros meios de comunicação para além do jornal. São os intelectuais e artistas – não apenas os do Rio de Janeiro – que irão participar de um movimento no qual, segundo Aracy Amaral, toma corpo a partir de 1942, na tentativa de construir uma mobilização da opinião pública em

Dentro. Gláucia Villas Bôas defenderá em *O ateliê do Engenho de dentro como espaço de conversão (1946-1951)*, *Arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro*, que a experiência ocorrida no Engenho de Dentro é significativa para entender como se iniciou o movimento concretista nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, durante o pós-guerra. Uma vez que, para a autora, a experiência do Engenho de Dentro mudou radicalmente o perfil da arte moderna no Brasil na segunda metade do século XX. A autora argumenta que a mudança programática, ocorrida no modernismo brasileiro, não foi determinada pela influência de movimentos de vanguardas nacionais ou internacionais, mas, sim, de um conjunto de práticas sociais que questionaram os valores artísticos dominantes e o papel social do artista. BOTELHO, André. *O moderno em questão: A década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

⁵⁶Emygdio de Barros (Paraíba do Sul, RJ, 1895 – Rio de Janeiro – RJ, 1986) Pintor. Interno do Hospital Psiquiátrico D. Pedro II desde 1920. Inicia seus estudos artísticos em 1946, no Atelier de Pintura da instituição. In: <enciclopédia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 29 mar. 2016.

⁵⁷Heitor dos Prazeres (Rio de Janeiro – RJ 1898 – idem 1966). Compositor e pintor, conhecido também como Mano Heitor do Estácio. <enciclopédia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 20 mar. 2016.

⁵⁸José Antônio da Silva (Sales de Oliveira –SP, 1909- São Paulo- SP, 1996). Pintor, desenhista, escritor, repentista. Participa da exposição de inauguração da Casa de Cultura da cidade, em 1946, quando suas pinturas chamam a atenção de Lourival Gomes Machado e Paulo Mendes de Almeida. In: <enciclopédia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 29 mar. 2016.

⁵⁹Exposições Francesas em 1940 e 1945; Exposição norte-americana em 1943; Uma exposição Italiana em 1946 e a exposição de Calder e a de “arte degenerada” expressionista, estas duas últimas somente no eixo Rio-São Paulo. No final da década, houve a mostra “Do figurativismo ao abstracionismo” preparado por Léon Dégand, no MAM de São Paulo e a de Max Bill no MASP. AMARAL, 1984, *op. cit.*, p. 109.

⁶⁰ A autora irá afirmar que essas movimentações são perceptíveis a partir da presença de Guido Viaro no Paraná, a exposição “Moderna”, ocorrida em Belo Horizonte, que teve a reunião de obras dos artistas “modernos” do Rio de Janeiro e de São Paulo. Guinard fixa-se em Belo Horizonte, logo após a exposição. Em Porto Alegre, ocorrerá também uma exposição, em 1942, com a participação de “Modernos” de São Paulo. Ao fazer referência às movimentações do Recife, Aracy toma apenas como referência eventos ocorridos durante os anos de 1950, com a implantação do Clube dos Artistas Modernos. Ao analisar o recorte, este clube o qual ela faz referência, nada mais é do que a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), fundada em 1948. Para Aracy, é a partir dos trabalhos efetivados pela (SAMR) que um grupo maior de jovens se interessaria mais por uma arte constituída em grupo. O que se tinha antes da formação da SAMR, eram práticas artísticas individuais, como, por exemplo, por Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro. Idem, p. 110.

⁶¹ GOMES, *op. cit.*

prol da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Ocasionalmente, em 1945, a organização de um concurso de arte pela anistia dos presos políticos do país⁶².

Com esse intuito, funda-se a Liga de Defesa Nacional, vinculada ao interesse de alinhar o Brasil aos aliados e a pressionar o governo Vargas a um pronunciamento nessa direção. Havia aí, sem dúvida, um duplo sentido: não apenas o de apoio aos aliados no combate ao nazi-fascismo, mas a criação de clima propício ao retorno do país à normalidade democrática, em função de sua formação junto aos países de tradição democrática⁶³.

A tomada de posição por parte dos intelectuais e artistas é expressiva na construção e direcionamento dos seus posicionamentos políticos, estéticos, já que suas vozes ressoavam no meio social. A imparcialidade não tinha espaço, era preciso unir-se a fim de expulsar o inimigo comum, nessa luta todos deveriam assumir suas responsabilidades. E a arte seria o instrumento para “mostrar ao povo, pela compreensão e pelo sentimento, o que seria a vida sob domínio total do nazismo⁶⁴”.

Os anos de 1940, em decorrência de toda a movimentação e complexidade, não só política, mas social, cobrarão de seus intelectuais e artistas algumas posturas. Os desdobramentos dessas várias questões que estavam sendo tecidas, por conta das tomadas de posição, serão percebidos mais nitidamente ao longo da década de 1950. Qual o papel da arte dentro da dinâmica social? Questões como essa serão apontadas e respostas serão cobradas. Não é apenas o mundo que está se movendo, se questionando, a arte enquanto proposta política, também.

Nesse sentido, a exposição de Retrospectiva de Cícero Dias (1948), ao apresentar seus trabalhos abstratos, desestabiliza a norma, o figurativo e até mesmo a realidade em um mundo no qual as respostas e enquadramentos são cobrados a todo o momento. Dias traz um novo debate inquietante, abrindo caminhos de possibilidades e incertezas. Quais questões permeiam os escritos sobre seus trabalhos? O que se vem discutindo na imprensa pernambucana sobre a arte moderna? É possível falar de uma crítica sobre a arte em Pernambuco? Todos esses apontamentos estarão inscritos na tessitura do trabalho, buscando refletir como se constitui o campo artístico em Pernambuco e quais diálogos são estabelecidos entre o que se produz e o que se apresenta sobre as produções. Cícero Dias, e sua experiência visual no Recife dos anos de 1948, nos inquieta. São essas inquietações que abrem espaços para a investigação deste capítulo.

⁶² AMARAL, 1984, *op cit.* p. 110.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*

2.2 O CALEIDOSCÓPIO DE CÍCERO DIAS: A EXPOSIÇÃO DE RETROSPECTIVA COMO EXPERIÊNCIA MODERNA

Na primeira sexta-feira do mês de Junho do ano de 1948, quando foi publicada uma pequena nota no jornal *Diário da Noite*, por meio da qual anunciava a vinda do pintor Cícero Dias ao Recife⁶⁵, não se tratava de uma manchete na capa do jornal sobre a vinda do artista, mas uma nota informativa detalhando o recebimento de um telegrama endereçado ao então governador do estado, o Sr. Barbosa Lima⁶⁶. A imprensa, no decorrer dos anos de 1940, foi o meio de veiculação da informação que mais circulava na cidade, entretanto, ao analisar os espaços nos jornais dedicados às artes de maneira geral, esses espaços/colunas eram restritos. O que se percebia era a soma de notas informativas sobre exposições que aconteciam na cidade. Quando a exposição revelava um maior alcance de visitantes, publicavam-se artigos opinativos sobre o que estava exposto. A chegada de Cícero Dias movimentou a imprensa com publicações sistemáticas nas quais costumavam informar todos os preparativos⁶⁷.

Deve-se destacar, como bem ressalta Flávio Weinstein⁶⁸, que a vinda de Cícero Dias ao Brasil não foi apenas para promover exposições de suas obras. Seu retorno também esteve relacionado à execução de alguns painéis-murais⁶⁹ do recém-inaugurado edifício sede da Secretaria da Fazenda, obra patrocinada pelo governador Barbosa Lima. Os espaços dispostos nos jornais serviram para antecipar ao público, como ressalta Weinstein, seu desdobramento poético concernente à nova fase como artista abstrato, além de utilizar o espaço para explicar didática e pedagogicamente seus caminhos estéticos.

A exposição, patrocinada pela Diretoria de Documentação e Cultura da cidade do Recife, em colaboração com o Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito, traria 126 (embora Rubem Braga, em sua coluna para o *Diário da Noite*, tenha afirmado serem 134⁷⁰) quadros produzidos pelo artista ao longo de sua trajetória – 20 anos –, desde produções

⁶⁵*Diário da noite*, 04 de junho de 1949.

⁶⁶“O s.r. Barbosa Lima Sobrinho, governador do estado, recebeu do Rio o seguinte telegrama: Em resposta ao telegrama de 26 do mês findo, apraz-me comunicar a V. Ex.^a. Que havendo o embaixador do Brasil em Paris autorizado o afastamento do seu funcionário, pintor Cícero Dias, afim de realizar exposições de pintura no Brasil, foi-lhe concedida uma licença de dois meses para o mencionado fim, sem ônus para o tesouro. (a) Raul Fernandes” In: *Diário da noite*, 04 de junho de 1948.

⁶⁷Os jornais pesquisados encontram-se na Hemeroteca do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano e na Hemeroteca da Fundação Joaquim Nabuco. Os jornais consultados foram; *Diario de Pernambuco*, *Diário da Noite*, *Diário da manhã*; *Revistas Contraponto* e *Nordeste*.

⁶⁸WEINSTEIN, Flávio Teixeira. *Impostura e degradação*. Notas sobre os limites da arte moderna no Recife nos anos de 1950. XI Encontro Estadual ANPUH: Democracia e Diversidade, Produção e Socialização do Conhecimento Histórico. Julho, 2016.

⁶⁹Segundo E.N.F., os painéis-murais produzidos na sede da Secretaria da Fazenda foram os primeiros murais produzidos na América Latina com tendências não objetivas. In: *Revista Região*, dez. 1948, p. 5.

⁷⁰*Diário da Noite*, 26 ago. 1948, p. 5.

elaboradas em 1925, até os dias que antecederam a exposição. Pode-se dizer que as notas que precederam o evento foram marcadas por duas premissas: a primeira, evidenciava as personalidades e intelectuais que estariam presentes na solenidade de abertura. Entre eles, escritores e intelectuais, como José Lins do Rêgo, Rubem Braga, Múcio Leão, Murilo Mendes, Aníbal Machado e Michel Simon⁷¹. Informações atualizadas sobre a confecção do catálogo produzido para ser vendido com um poema escrito por Paul Eluard⁷², dedicado ao artista e traduzido por Manuel Bandeira⁷³. Os catálogos⁷⁴ que sobraram da exposição foram vendidos em benefício da campanha da Criança⁷⁵.

A segunda premissa foi o fato de que, após a confirmação da data de abertura e aproveitando a presença dos intelectuais e críticos que viriam de São Paulo e do Rio de Janeiro para tal ocasião, a Diretoria de Documentação de Cultura e o Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito, prontificaram-se em promover uma mesa redonda sobre a exposição, com o objetivo de discutir questões envolvendo a pintura moderna em geral e, em particular, os quadros expostos⁷⁶.

Levando em consideração a promoção da exposição e, juntamente com ela, o debate e as discussões propostas dentro de sua programação, busca-se compreender em que medida esse evento aponta caminhos possíveis para a compreensão de como são organizadas as apropriações do mundo social, tendo como parâmetro a análise das obras de arte. Nesse sentido, perceber como são construídos os discursos e as apreensões, não só das formas e

⁷¹José Lins do Rego: romancista, ensaísta cronista, jornalista; Rubem Braga: cronista, poeta e jornalista; Múcio Leão: jornalista, poeta, crítico, romancista, ensaísta e orador; Murilo Mendes: poeta, prosador, e crítico de artes plásticas; Aníbal Machado: contista, ensaísta e professor e Michel Simon, ator francês.

⁷²Eugéne Emile Paul Grindel, poeta francês, nascido em 1895. Estabelece junto a Louis Aragon e André Breton, os fundamentos teóricos e estéticos do movimento surrealista. Dias e Éluard mantiveram estreitos laços durante a estadia do artista em Paris. Foi Éluard quem escreveu o poema para a primeira exposição de Dias em Lisboa, em 1940. Outro acontecimento marcante que demonstra o laço entre o poeta e o artista, foi a viagem que Dias fez ao retornar da França para Portugal, levando consigo o poema *Liberté*, escrito por Paul. Cícero Dias fez com que o poema conseguisse chegar a Londres, onde é impresso e espalhado por toda a França ocupada, em voos da força aérea inglesa.

⁷³*Diário da Noite*, 20 jul. 1948; 27 jul. 1948; 30 jul. 1948.

⁷⁴Os catálogos que sobraram da exposição foram vendidos pelo valor de 100 Cr\$. In: *Diário da Noite*, 30 jul. 1948, p. 8.

⁷⁵ A Campanha da Criança foi ação criada em decorrência da grande crise provocada pela Segunda Guerra Mundial, a UNIFEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância) promoveu entre os invernos dos anos de 1947/1948, uma campanha internacional para arrecadação de mantimentos, roupas, remédios e calçados, em 14 países a fim de amenizar o sofrimento das crianças no mundo marcadas pelo terror da guerra. Para mais informações: <<https://nacoesunidas.org/>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

⁷⁶“Da ‘mesa redonda’, participarão os escritores Aníbal Machado, Mário Pedrosa (crítico de arte do “correio da manhã”), Orígenes Lessa e Rubem Braga que se encontram presentemente nesta cidade e os Sres. Manoel de Sousa Barros (coordenador dos debates), Aloisio Bezerra Coutinho, Olívio Montenegro, Silvio Rabelo, Lula Cardoso Aires, Hermilo Borba Filho, Benício W. Dias, Mauro Mota, Aderbal Jurema, Silvino Lopes, Otávio de Freitas Júnior, Mário Nunes, Baltazar da Câmara, Bibiano Silva, Francisco Brennand, Ferreira dos Santos, Aloisio Magalhães, Ariano Suassuna, Lucien Pouessel, Murilo Coutinho, José Carlos Cavalcanti Borges e outros.” *Diário da Noite*, 18 ago. 1948.

motivos representados nas obras de Cícero Dias, como também as questões evidenciadas no debate sobre a arte moderna em voga. Tais percepções nos indicam caminhos para compreender não só a construção do mundo social, mas também a “tradução” das “posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse⁷⁷”.

Para entender como a exposição é recebida por seus conterrâneos, faz-se necessário traçar a trajetória de Cícero Dias. Isso implica compreender a forma como sua produção era reconhecida e os motivos que o fizeram ficar afastado do Brasil durante dez anos. Em seu livro autobiográfico, Dias narra a sua fuga para a Europa em 1937:

Pela manhã fui avisado por um velho amigo, chefe da polícia marítima, que meu nome estava citado, entre muitos outros companheiros, na lista negra. De súbito, apareceu-me um triste personagem propagando com seus panfletos ideias comunistas. Simplesmente tratava-se de uma provocação⁷⁸.

Mesmo alertado de que estava sendo observado pela polícia, a “provocação” não impediu que Dias continuasse exercendo suas atividades cotidianas, como, por exemplo, frequentar a casa de banho, situada na rua do Imperador, com alguns seus amigos, Gilberto Freyre, Di Cavalcanti — este quando estava na cidade — entre outros. Certo dia, ao sair da Liga Sindical, Dias afirmou⁷⁹ que aqueles que estavam no bonde foram presos e seguiram em direção à delegacia da polícia da Rua da Aurora. Dias comenta que o bonde fez uma parada em frente ao café Lafaiete – famoso espaço de sociabilidade intelectual da cidade do Recife desde o início do século XX – onde se encontravam seus companheiros, como Ascenso Ferreira. Embora a sua narrativa sobre o fato só mencione Ferreira, Dias comenta que aqueles que estavam presentes no café entraram também no bonde e seguiram em direção à delegacia, mesmo sem ter relação com a prisão.

O café Lafayette pode ser aqui tomado como um “microclima”, ou seja, um pequeno espaço de sociabilidade. O café é, por assim dizer, um espaço “geográfico” e como bem ressalta Ângela de Castro Gomes⁸⁰, um espaço “afetivo” no qual se pode estabelecer e recortar laços de amizade/cumplicidade, hostilidade/rivalidade, assim como a marca de certa sensibilidade produzida por este espaço de convívio, de contato e de afeto. Ascenso Ferreira,

⁷⁷CHARTIER, *op. cit.* p. 19.

⁷⁸DIAS, *op. cit.* p. 84.

⁷⁹Ibidem.

⁸⁰GOMES, *op. cit.*, p. 4.

assim como os outros tantos poetas e escritores, fazia parte da rede de sociabilidade de Cícero Dias e Gilberto Freyre, por isso toma para si a coragem de lutar frente a eminente opressão.

Ao chegar à delegacia, todos foram obrigados a descer do bonde. A cena descrita era uma delegacia lotada de artistas, poetas e escritores. Diante do acontecido, o chefe da polícia acabou pedindo que todos fossem embora. Por serem considerados comunistas e imorais e, diante de uma conjuntura política opressora, tendo em vista a emergência do governo de Getúlio Vargas com tendências autoritárias⁸¹, aqueles que eram simpatizantes da Aliança Libertadora eram presos. Esses indícios demarcavam o início de um movimento, segundo Cícero Dias, fascista, nazista e integralista.

Tendo seu ateliê visitado por policiais e parte de seus amigos fugindo para o Rio de Janeiro e outros países, o artista viu-se de mãos atadas. Era preciso encontrar uma saída. Foi então que Di Cavalcante sugeriu Paris⁸², cidade por ele escolhida para se exilar ao lado de Noêmia, sua companheira. Assim, Paris seria a cidade onde Cícero Dias viveria a maior parte dos anos em que esteve longe do Brasil⁸³. Voltaria em 1948, no mais, logo em seguida, retornaria à cidade luz, retornando ao país nativo somente em ocasiões esporádicas.

No plano referente às suas produções plásticas, artistas, poetas e críticos, desde os anos de 1920, proferiam opiniões sobre seus quadros, desenhos e aquarelas. Murilo Mendes⁸⁴, em 1930, escreveu um poema intitulado *Glória de Cícero Dias*⁸⁵. Este poema, dentre tantos outros, evidencia os estreitos laços entre o artista e seus contemporâneos. Muitos deles incentivadores do movimento modernista e suas dissidências. Dias estava inserido dentro de

⁸¹Período conhecido como Estado Novo, momento em que o então Presidente Getúlio Vargas, recebendo o apoio de generais, promove uma série de estratégias para permanecer no governo. Sendo assim, para que fosse possível a efetiva execução do plano se fazia necessário eliminar as resistências existentes entre civis e militares e então formar um núcleo coeso em torno da ideia de continuidade do governo. Este processo se desenvolveu ao longo dos anos de 1936 e 1937, incorporando ao movimento o combate ao comunismo. A saída de Cícero e outros artistas do país acontece nesse contexto de repressão e autoritarismo.

⁸²DIAS, *op. cit.*, p. 86.

⁸³No intervalo da Segunda Grande Guerra, Cícero reside em Lisboa.

⁸⁴Poeta, prosador, e crítico de artes plásticas. Entre 1924 e 1929, escreve para as primeiras publicações de cunho modernista, como a revista de antropofagia – revista onde foi publicado o manifesto antropofágico, escrito por Oswald de Andrade e que servirá como um suporte teórico para as formulações do movimento modernista, principalmente em São Paulo. Em 1930, Murilo Mendes publica o seu primeiro livro *Poemas*, pelo qual recebe o prêmio Graça Aranha. Foi neste livro que o poema publicou o poema em homenagem a Cícero Dias. Para mais informações: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>> Acesso em: 19 mar. 2016.

⁸⁵ O homem chega no céu que os olhos dele/Acham a arquitetura dele muito equilibrada./ Traz ainda a lembrança da gente obscura da terra./ Os grandes arcanjos segurando a estrela na mão/ Não conseguem convencê-lo completamente./ Ele procura nos recantos da morada celeste/ Os poetas anônimos/ Jejuadores/ Dançarinos de café barato/ Quitandeiros, assassinos, pobretões./ Anjinhos comportados de cabelos alagarçon/ Citam sanfonas enormes que eles se babam de gozo./ Uma banda de música toda pachola/ Acolhe-o com dobrados/ Que aumentam o ar da festa./ Meninas gorduchas/ Apresentam buquês de flores que formam a palavra amor./ O poeta entra na glória definitiva/ Enquanto os anjinhos gritam/ Batendo palmas com convicção./ Meu padrinho! Meu padrinho!

uma rede de sociabilidade intelectual e artística que dialogava e propunha uma nova sensibilidade e visualidade para o mundo e para as coisas.

Sua trajetória artística inicia-se no engenho Jundiá, a sua Macondo. É lá que recebe seu sopro de vida e começa as primeiras pinceladas, que darão forma e cor durante toda a sua existência. Aos treze anos, muda-se para o Rio de Janeiro, para estudar no Colégio São Bento. O embate evidencia-se pelos dois universos paralelos, o engenho da Zona da Mata pernambucana, cercado por verdes e animais; por outro lado, depara-se com a imensidão da capital do país, cercada por torres, monumentos e grandes avenidas. Em 1926, Dias é matriculado na Escola de Belas Artes para cursar arquitetura. É nesse momento, como frisa Raquel Borges⁸⁶, que o aspirante a artista passa a frequentar um ambiente acadêmico, o que lhe possibilitaria a construção de uma rede de contatos e parcerias importantes.

Em 1931, foi organizado por Lúcio Costa o chamado “Salão Revolucionário⁸⁷”, espaço que servirá de revelação do trabalho de Cícero Dias no Rio de Janeiro e que também ressoará no resto do país. Raquel Borges afirmará que esse evento foi considerado a grande abertura da instituição tradicional aos artistas modernistas⁸⁸. Será a partir da exposição ocorrida na Policlínica do Rio de Janeiro, local em que foi exibida pela primeira vez a obra “Eu vi o mundo... ele começava no Recife”, com extensão com 15 x 2,5 metros. É com essa exposição que Dias passa a ser “classificado” como um artista que produzia pinturas surrealistas no Brasil. Os escritos na imprensa da época, como ressalta Borges⁸⁹, situam o artista dentro de uma produção dita de vanguarda. A partir disso, o artista é inserido pelos críticos dentro do movimento internacional.

⁸⁶ BORGES, *op. cit.* p. 28.

⁸⁷ Conhecido como “Salão Revolucionário”, o Salão da Escola Nacional de Belas Artes, ocorrido em 1931. O Salão, organizado por Lúcio Costa abriu as portas da ENBA para os artistas modernos Guignard, Portinari, Di Cavalcanti, Malfatti, Do Amaral e Dias. Além de demitir alguns professores antigos para dar lugar a profissionais de aspirações modernas.

⁸⁸ Os processos de Ruptura e permanências no modernismo serão desenvolvidos no segundo capítulo.

⁸⁹ A autora ao analisar a exposição na Policlínica, apresenta como a exposição foi recebida na imprensa carioca. Raquel Borges analisa a produção de Cícero Dias nos seus primeiros de produção, assim como analisa as representações da cidade em seus quadros. BORGES, *op. cit.*, p. 35.

Figura 1 - “Eu vi o mundo...ele começava no Recife”, Cícero Dias.



Guache, técnica mista sobre papel. Fonte: Acervo particular, <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em 16 abr. 2016.

A construção da imagem do artista como surrealista, principalmente a partir do Salão Revolucionário, tem por base as aquarelas em que a representação dos personagens se dá em diferentes escalas, como seres flutuantes no ar⁹⁰. Imagens que evocam o universo dos sonhos, do lúdico, trazendo a dimensão do inconsciente, do onírico, apresentando cenas eróticas. A obra “Eu Vi o Mundo... Ele começava no Recife” retoma o universo representativo presente nas aquarelas. Esse enquadramento do artista enquanto surrealista fará com que, em 1933, suas obras sejam apropriadas para a análise da arte como instrumento de contribuição para estudos psiquiátricos.

Gonçalves Fernandes⁹¹ desenvolve a análise que estabelece paralelos entre as obras produzidas por artistas surrealistas, Cícero Dias, especificamente, e desenhos realizados por pacientes esquizofrênicos da Tamarineira⁹². O surrealismo, dentro das vertentes de vanguardas do século XX, enquanto proposta plástica, retiraria da arte a sua “ambiência”. À luz da psiquiatria, as telas surrealistas – as imagens exibidas são intercaladas por desenhos demarcados como “espontâneos” de esquizofrênicos e aquarelas de Cícero Dias – são apresentadas como “a dissociação, a descontinuidade, a ambivalência, o infantilismo, são sintomas que não faltam. ‘o indivíduo separando-se do real escolhe o melhor que é o estado da infância’⁹³”. O elemento infantil nas obras de Dias, no período para Fernandes, serve

⁹⁰A exemplo, obras como *Sono* (1928); *O sonho da Prostituta e Mulher Nadando*, ambas produções de 1930.

⁹¹Nasceu em 1909, em Recife, PE. Diplomado em Medicina pela Universidade de Pernambuco. Conhecido como psiquiatra, antropólogo e folclorista especializado em superstições e religiosidade Popular. O historiador José Bezerra de Brito Neto, desenvolve uma análise sobre as relações entre a Esquizofrenia e a arte surrealista a partir do livro mencionado. NETO, José Bezerra de Brito. *Surrealismo e Esquizofrenia: Arte e loucura no Recife dos anos de 1930*. In: *Revista Tempo Histórico*. Vol. 4. Nº 1, 2012, p. 1-13.

⁹²Hospital psiquiátrico Ulysses Pernambucano, mais conhecido como Hospital da Tamarineira, bairro situado no Recife, PE.

⁹³FERNANDES, Gonçalves. *Surrealismo e Esquizofrenia*. Recife. Arquivos de Assistência a Psicopatas. Liga de Higiene Mental de Pernambuco. 1933, p. 142.

como comprovação para que o artista seja enquadrado como esquizoide. O surrealismo, segundo o argumento do psiquiatra, apresenta sintomas de processos esquizofrênicos⁹⁴.

Dentre os artistas brasileiros, durante os anos de 1920, Cícero Dias será enquadrado como artista surrealista, dentro do movimento artístico de vanguarda internacional. Após a experiência e o contato com os movimentos artístico europeus, já em seu retorno, será enquadrado com seus novos trabalhos como artista abstrato ou artista em transição para a abstração. Deve-se salientar que essa mudança formal não ocorre de maneira automática. Bourdieu ressalta que tais mudanças e tomadas de posição são interpostas, ou seja, os dispositivos que o indivíduo se apropria e que fazem parte do *habitus* do campo no qual ele está inserido – neste caso, o campo europeu. Isto é, de acordo com os espaços, as redes e diálogos construídos repercutem em suas tomadas de posição para enveredar por outros caminhos estéticos, que até então não lhe eram comuns⁹⁵. O fato de Dias não viver apenas da venda de sua produção também lhe oferece condições de inovar e ousar em seus trabalhos.

Nos meses que antecederam a exposição de Dias, ainda era aguardado com os quadros que o tinham consagrado nos anos 1920. A expectativa criada durante os meses que precederam era a de um possível retorno de um Cícero Dias onírico, surrealista, amigo de Gilberto Freyre e que, antes de qualquer coisa, pintava influenciado por motivos que representavam sua terra natal, tendo em vista a memória dos trabalhos apresentados em 1928. Por ter visto e vivido na Europa, não havia espaço para a idealização de um artista que já não era mais o mesmo.

A possibilidade de perceber o impacto da exposição de retrospectiva de Cícero Dias, em 1948, é de identificar as limitações da documentação e entender também que seu sentido não será encontrada nesta pesquisa⁹⁶. Cabe a nós, historiadores, coletar a maior quantidade possível de vestígios na tentativa de se aproximar do evento. O conceito de acontecimento, proposto por Dosse, permite uma dupla relação: entender a exposição como um resultado, um desfecho, ou seja, um conjunto de disposições e relações sociais, artísticas, culturais que

⁹⁴ “A escola surrealista é, pois, uma forma fundamentalmente esquizofrênica da arte, que se revela por uma sensibilidade artística semelhante a que encontramos nas pinturas dos esquizofrênicos alienados.” In: Idem. p. 149.

⁹⁵ BOURDIEU, 1996. *op. cit.*, p.265.

⁹⁶ A reflexão aqui proposta é de perceber a exposição enquanto acontecimento, como ressalta François Dosse: “Afirmar a força intempestiva do acontecimento, na qualidade de manifestação da novidade, apreendido como começo. Isso significa aceitar a incapacidade, a aposta impossível de se confinar atrás de qualquer investigação, por mais minuciosa que ela seja, o sentido do acontecimento que continua irreduzível ao seu confinamento no sentido concluso e unilateral.” DOSSE, François. *Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre a esfinge e a fênix*. São Paulo: UNESP, 2013.

promoveram tal evento. E compreendê-la também como um começo, a emergência da abertura de um "espaço de possíveis"⁹⁷.

No que concerne ao “espaço de possíveis”, proposto por Pierre Bourdieu⁹⁸, ao apresentar seu método de análise das obras culturais, é possível identificar, nas tomadas de posições, diferentes pontos de vistas sobre um conjunto identificado e constituído como tal. Ou seja, percebe-se o ato de produção como dependente, em certo aspecto, do espaço das produções sob a forma de alternativas práticas entre projetos. Assim, o “espaço de possíveis” é um sistema de categorias –sociais – de percepção e apropriação que permitem condições de legitimidade e possibilidades, “que definem e delimitam o universo do pensável e do impensável, um universo finito das potencialidades suscetíveis de ser pensadas e realizadas no momento considerado⁹⁹”. Esse campo, pelo meio do qual se discute o que vem a ser arte moderna, é o que nos interessa. Quais jogos políticos de interesses estão sendo evidenciados ou questionados dentro do universo artístico pernambucano? Quais caminhos e justificativas?

Acerca da definição do conceito de exposição, que significa tanto “o resultado da ação de expor, quanto o conjunto daquilo que é exposto e o lugar onde se expõe¹⁰⁰”, compreende-se a exposição que ocorreu na Faculdade de Direito do Recife, ainda que este não fosse definido como um espaço museal, já que o espaço formal de exposição estava restrito ao Museu do Estado. Ou seja, diante da escassez de espaços expositivos, tanto a Faculdade quanto o Teatro eram possibilidades para a realização de exposições. O salão do Teatro Santa Isabel e o salão nobre da Faculdade de Direito eram os dois lugares nos quais ocorriam exposições na cidade com maior frequência. No livro *Tratos da Arte de Pernambuco*¹⁰¹, José Cláudio, quando discorre sobre sua entrada no mundo das artes, relaciona a importância da Faculdade de Direito e suas estreitas relações com o ambiente artístico da cidade do Recife, já que parte dos alunos da faculdade estava dentro dos movimentos e ações artísticas na cidade, a exemplo do Teatro de Estudante de Pernambuco. A Faculdade de Direito do Recife foi uma das portas que motivaram o artista às astúcias labirínticas das experimentações artísticas.

As duas outras portas referidas por José Cláudio foram duas exposições que ocorreram na cidade, a de Lula Cardoso Ayres, em 1946, e a de Cícero Dias, em 1948. Embora confesse

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁹⁹ BOURDIEU, 2012, *op. cit.*, p. 267

¹⁰⁰ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chaves de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013, p. 41.

¹⁰¹ CLÁUDIO, José. *Tratos da Arte de Pernambuco*. In: *Memória do Atelier Coletivo*. 2ª ed. rev. Recife: Cepe, 2010, p. 185.

que na exposição de Lula Cardoso, José Cláudio, à época com 14 anos, não tivesse ido à exposição, o mesmo se recorda de sua repercussão. Quanto à segunda, declara “desta me lembro perfeitamente até da arrumação de alguns quadros como a ‘Moça na janela’, que não sei se o título é esse, numa sala menor juntamente com um Telles Júnior, o da ‘dançarina ou mamoeiro’ logo na entrada do salão”¹⁰².

Ainda que os registros da exposição não sejam significativos para que elaborem uma análise de sua expografia, ou seja, quais sentidos os quadros e objetos expostos produziram ao serem ordenados no espaço, quais comunicações e efeitos lançados, utilizaremos alguns relatos divulgados na imprensa da época para reencontrarmos vestígios e nos aproximarmos de como a narrativa visual foi proposta:

Falo tendo em vista aquela parte da exposição que representa a última fase do artista, e junto à qual os outros quadros dos primeiros tempos é como se ali figurassem para termos de contraste muito mais do que como pontos de referência. Cícero Dias ele próprio que nunca pareceu tomar-se de nenhum grande zelo ou de nenhuma ternura pela sensibilidade ou pela inteligência próximo em relação aos seus quadros, desta vez, não sei porque, ele como tremeu pela arte que é unicamente e ousadamente sua, subordinado de certa maneira a ordem dos quadros expostos na Faculdade de Direito a um plano pedagógico de apresentação. Assim é que se afixam máximas, conceitos, fórmulas de várias autoridades no sentido de bem orientar o observador na melhor e mais certa maneira de sentir e interpretar a arte moderna.¹⁰³

Olívio Montenegro, autor do comentário acima, ressalta o tom pedagógico que foi dado à exposição. Esse tom pedagógico não se deu por acaso, era a tentativa de conduzir o olhar do visitante para que fosse possível aproximar-se de uma compreensão proposta pelo artista. Mário Pedrosa partilha da sensação evidenciada por Montenegro, alertando também para a continuidade histórica representada pelo ordenamento dos quadros.

Fez ele, além disso, para os recifenses, a demonstração da indestrutível continuidade histórica da arte através dos séculos, revelando as afinidades entre a velha arte, a arte perene e a chamada arte moderna. Realmente, com admirável senso estético, Cícero Dias colocou, lado a lado, a reprodução de um desenho índio das palmeiras, uma paisagem de coqueiros de Teles Junior, uma reprodução de outra paisagem cubista de Picasso com o mesmo tema e um quadro seu inspirado em idêntico motivo¹⁰⁴.

¹⁰²Ibidem.

¹⁰³MONTEGENEGRO, Olívio. A exposição de Cícero Dias. In: *Revista Região*, dez. 1948, p. 4.

¹⁰⁴PEDROSA, Mário. Pernambuco, Cícero Dias e Paris. In: *Revista Região*, dez. 1948, p. 9-10.

Já Guerra de Holanda, em seu artigo para a *Revista Região*, chama atenção para os objetos expostos, além dos quadros do artista. Eram exibidos autógrafos, documentos e objetos raros, relacionados à vida de Dias. Cartas de Paul Eluard, um pincel de Picasso, um poema de Murilo Mendes, carta de Graça Aranha, um catálogo da exposição de Escada, em 1928, e uma carta de Mário de Andrade.¹⁰⁵ Os objetos e documentos ao serem expostos narram, não apenas visualmente, por meio dos quadros, mas também demonstrando o percurso do artista. Percurso este marcado por objetos carregados de memória e afeto. Seria convite para exibir a “rede” de sociabilidade que marcaria suas obras, seja por influência ou por inspiração, e que o legitimariam dentro do campo.

É possível perceber as contribuições de Pierre Bourdieu quando propõe a gênese histórica de uma estética pura ao refletir sobre as condições de possibilidade do ato de olhar, que não é gratuito, mas se faz a partir de uma construção, de um direcionamento. Ao apontar o ordenamento dos quadros em um sentido contínuo, ou até mesmo apresentando a ideia de progresso estético, Dias conduz o olhar em movimento a fim de construir um sentido. Não se trata de uma imposição, muito pelo contrário, é a oportunidade de criar uma familiaridade com as obras, um convívio e apresentação de propostas diferentes, sem criar uma hierarquia entre o que está exposto.

Com esse exemplo, nos aproximamos de Bourdieu para refletirmos acerca de suas proposições teóricas sobre objetos artísticos. Desnaturalizar o ato de olhar. É como se todos, desde sempre, desde a origem do mundo, estivessem aptos a gostar de um objeto artístico. Ou de entender que a relação que se constrói com as obras de arte é dada apenas por uma premissa subjetivista. A subjetividade apenas não dá conta de todas as relações e complexidades que envolvem as obras de arte, mas justamente a linha tênue que perpassa a objetividade e a subjetividade. As análises históricas e sociológicas permitem escapar às alternativas que tentam reduzir a qualidade estética a algo que é dado como natural ou o que seria uma atitude deliberada da consciência. O pintor de Jundiá abre caminhos com seu didatismo expográfico, horizontes à descoberta do antes não visto, do que ainda precisa ser permitido, olhado, visto, sentido. Aprender pela retina para ser introjetado pelos poros.

¹⁰⁵HOLANDA, Guerra de. Escândalo de Cores. In: *Revista Região*. 1948, p. 6.

2.3 A REALIDADE POÉTICA DE CÍCERO DIAS: AR, LUZ E CORES

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a
Imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
De casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
rio faz por trás de sua casa se chama enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que
Fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.

(Manoel de Barros, O livro das ignoranças).

A poesia de Manoel de Barros é uma daquelas que desestabilizam a zona de conforto do leitor. Foi através da sua relação com os campos de Cuiabá que o poeta foi tecendo sua vida. Interessava-se mais pelos vazios que, segundo ele, “*eram maiores e até infinitos*¹⁰⁶.” O poeta declara em seus versos que “poderoso para mim não é aquele que descobre o ouro./ para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e das coisas).¹⁰⁷” O leitor pode questionar-se: mas o que Manoel de Barros tem a ver com Cícero Dias? Ambos dividiram o ar inquietante que envolvia a atmosfera brasileira durante a primeira metade do século XX. Barros utilizando *as palavras para compor seus silêncios*¹⁰⁸; Dias utilizando imagens, por vezes resgatadas de sua memória, outras vezes inventadas. Além de serem contemporâneos, empregam as paisagens do campo e memórias de suas infâncias como roteiro de suas experimentações poéticas.

Ainda que suas trajetórias de vida tenham tomado caminhos distintos, o poeta cercado pelo pantanal mato-grossense e o pintor andarilhando avenidas e ruas parisienses. Ambos partilharam sensibilidades, por vezes sentidas ou imaginadas. Dessa forma, é no contexto desse universo poético que o visível tentará ser mensurado, por meio de depoimentos ou textos críticos das obras do pintor. A partir de tais documentos, desenvolveremos uma investigação sobre o lugar das produções abstratas apresentadas na exposição dentro de uma narrativa visual de tradição e ruptura no campo artístico pernambucano.

O palco onde as disputas estéticas aconteceram de maneira contundente foram nos jornais que circulavam na cidade. Por isso que, nesta pesquisa, a imprensa tem papel

¹⁰⁶“A mãe reparou que o menino/gostava mais do vazio do que do cheio./ falava que vazios são maiores e até infinitos.” BARROS, Manoel de. *O menino que carregava água na peneira* In: Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2013, p. 453.

¹⁰⁷ BARROS, *op. cit.* Poema. p. 374

¹⁰⁸BARROS, Manoel de *O apanhador de desperdícios. op. cit.* p.274

fundamental pela centralidade que ocupava enquanto meio de comunicação do período. Assim, os jornais permitem perceber os impasses diante das demais instâncias de legitimidades que não funcionavam de maneira satisfatória, nos termos propostos por Bourdieu, no estado e também no país. Não se tinha um mercado de arte estabelecido, como também havia uma escassez de críticos de arte e galeristas. É na modernidade em que o debate sobre a arte se ampliará significativamente para a população, e não somente àqueles já circunscritos dentro do universo artístico. Em sua biografia, Cícero Dias afirma que um dos fatores de levar a exposição para o engenho da família, em Escada, era a maneira de aproximar seus trabalhos àqueles em que o entendimento sobre o que deveria ser arte ainda não estava cristalizado¹⁰⁹. Mesmo sendo uma justificativa plausível, deve-se considerar para além de promover tais eventos dentro da propriedade familiar, pois custeá-los também fazia parte dos rituais sociais da elite açucareira. Todavia, não deixava de ser um evento de apresentação da propriedade para a intelectualidade presente no estado, uma vez que a exposição funcionava para o fortalecimento dos laços familiares e, evidentemente, sociais.

Octávio Paz, ao analisar a poesia moderna, traça uma discussão na qual defende a tese de que, diferente da tradição que se tinha como referente o passado — o imã condutor das práticas no presente —, a modernidade estabelece uma tradição em que se tem como proposta a ruptura. Ou seja, a modernidade instaura a ruptura como tradição, embora essa premissa pareça paradoxal, já que toda ruptura interrompe uma transmissão entre o passado e o presente. Dessa forma, a modernidade, segundo o autor, nunca será ela mesma, será sempre outra. A ruptura, nesse sentido, passa a ser o critério legitimador da modernidade¹¹⁰. A modernidade estaria condenada à pluralidade. Assim, a arte moderna não é apenas um filha da idade crítica, como também seria ela uma crítica em si mesma.

O novo não é exatamente o moderno, a menos que seja portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente. Esse algo mudou de nome e de forma no decorrer dos últimos séculos, mas sempre foi aquilo que é alheio e estranho à tradição reinante, a heterogeneidade que irrompe no presente e desvia o curso numa direção

¹⁰⁹ “A exposição em Escada nos revelou, em seguida ao concurso popular, que o povo apreciara positivamente a minha obra. Ao contrário da burguesia com seus preconceitos invioláveis que mantinha uma posição negativa”. DIAS, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁰ Todavia, no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” Walter Benjamin contrapõe essa sequência de constante ruptura quando o autor discorre sobre as mudanças decorrentes das inovações advindas das técnicas de reprodução da obra de arte. Deste modo, quando a obra de arte, a partir da técnica de reprodução, retira da tradição o objeto reproduzido, já que a obra passa então a ter uma existência massiva. No encontro entre o expectador e a obra, a obra é atualizada. O autor afirmará que esse processo de interação terá como resultado um violento abalo da tradição e, com isso, abala também a constante renovação dos objetos artísticos, na medida em que a obra de arte antiga é também ressignificada. O exemplo mais significativo apontado pelo filósofo é o cinema. BENJAMIN, *op. cit.* p.183.

inesperada. Não é apenas o diferente, mas o que se opõe aos gostos tradicionais: estranheza polêmica, oposição ativa. O novo nos seduz não por ser novo, mas por ser diferente, e o diferente é a negação, a faca que corta o tempo em dois: antes e agora¹¹¹.

O diferente, por ser incomum, pode nos seduzir à experiência do inesperado, seja pelos sentidos ou pelos desejos, pode também nos desestabilizar, porque nesse diferente pode ser instaurado o lugar da dúvida, da inquietação. Dessa forma, nós, *filhos de barro*¹¹², resultado também de uma cultura cientificista racionalista e ocidental, não saberíamos nos comportar diante dessa cisão, desse choque. Dias, ao apresentar em sua exposição a heterogeneidade das possibilidades plásticas, rompe com a tradição fixada apenas no passado e abre caminhos para o diferente e, como era de se esperar, causa estranheza.

O pintor Cícero parecia a muita gente um enigma difícil de decifrar, uma interrogação capaz de meter susto, que se dirá, hoje, quando ele reaparece no Recife, depois dos longos anos em Paris, com uma pintura altamente abstrata feita para exprimir o que justamente há de menos orgânico e mais indeterminado e puro da realidade sensível das coisas?¹¹³.

Olívio Montenegro chama atenção para o modo como o pintor era analisado a partir de suas obras: um artista enigmático, cheio de mistérios, o qual se permitia experimentar a expressão do que havia de mais sensível na realidade das coisas. As transformações ocorridas em seus últimos trabalhos causaram variadas sensações, uma vez que foram de encontro ao “olho acomodado” do público. Assim sendo, segundo Montenegro,

[...] Há somente um avanço audacioso do artista em função do olho acomodado do público já tradicionalmente adaptado à pintura-fotografia do quadro ordenado e dos riscos tão equilibrados quanto os dos pijamas listrados do homem comum que não perde de assistir todas as noites a novela radiofônica.¹¹⁴

A partir do embate entre uma proposta plástica audaciosa e o olhar acomodado, ou daqueles que não se arriscam a percorrer caminhos desconhecidos, propõe-se compreender

¹¹¹PAZ, Octavio. *Os filhos de barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p. 17.

¹¹²Título do livro referido de Octávio Paz, a alusão à origem da humanidade a partir de uma tradição cristã é utilizada para entender de que maneira o poema é também um produto histórico e social e por assim dizer também contraditório. O autor se propõe descrever o movimento poético moderno e as suas relações contraditórias ao que é chamado de modernidade.

¹¹³ MONTENEGRO, *op. cit.* p.4

¹¹⁴Ibidem.

qual a realidade que permeia os quadros de Cícero Dias e quais labirintos e astúcias suas obras despertarão.

Nesse momento, estamos diante de uma obra exposta, por isso, torna-se necessário conduzir o olhar do leitor ao que estamos vendo no quadro. Identificamos seis cores: marrom (em diferentes tonalidades), azul, branco, verde, preto e amarelo. Tem-se o delineamento de uma região plana, possivelmente um solo terroso, já que a cor causa essa impressão. O azul, dependendo do ângulo de visão, pode ser nuvens esparsas ou uma grande folha. O verde intenso e com pinceladas marcadas suga nossa atenção, parece ser a centralidade do quadro, em outras palavras, o local onde nosso olhar se fixa, pois está centralizado exatamente no meio do quadro. O preto dá um contorno incerto, duas retas sinuosas, como se o pintor estivesse objetivando um reta imperfeita. O amarelo espalha-se em algumas figuras, também incertas. Já o vermelho são duas formas circulares, situadas entre a superfície plana e a figura alongada.

Com essas informações, o leitor conseguiria expressar a imagem descrita? Se antes de descrever o quadro, disséssemos o seu título, facilitaria? Se o título do quadro tivesse sido dito antes de sua descrição, a partir de todos os referenciais culturais que temos, construiríamos em nossa mente a imagem que o título sugeriria. Não a imagem do quadro, mas a imagem da legenda. Na leitura de obra da tradição da história da arte, o título estaria sujeito à obra, o quadro serviria de apoio, ou ilustração da intenção do título. Em outros termos, o título expressaria a história que o quadro narraria. Na arte moderna, essa relação será rompida. Mas afinal de contas, qual o nome do quadro de Cícero Dias que foi descrito?

Figura 2 - “Ou dançarino ou mamoeiro”, Cícero Dias, 1940.



Fonte: Acervo particular, <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em 16 abr. 2016.

O quadro intitula-se “*Ou Dançarino ou mamoeiro*”, o artista permite ao espectador o espaço da dúvida. A possibilidade de incertezas surge a partir do momento pelo qual podemos elencar que a imagem diante do leitor tanto pode ser um dançarino como um mamoeiro¹¹⁵. Em carta endereçada ao então redator do *Diário da Noite*¹¹⁶, um leitor que, ao ouvir os murmúrios de repercussão da exposição, resolveu conferi-la pessoalmente, além de escrever ao jornal sua impressão:

É inconcebível um artista pior; só a gente vendo acredita. Não há, absolutamente, coisa digna de uma espiada furtiva. Tudo no mesmo plano, desde Mamoeiro ou dançarino, até folhas. Fui à amostra de arte (?) na esperança de encontrar alguma coisa acessível, mas ali havia, somente, ensaios de decorações carnavalescas, as mais ingênuas possíveis. Que andou fazendo esse homem em Paris? Será que a cidade Luz inspirou o artista-

¹¹⁵Ou como escrevera Mário Pedrosa para uma fala pública no Ministério da Educação no Rio de Janeiro, em 1951. Ao construir um panorama da pintura moderna, o autor chama atenção para outra realidade a que está circunscrita no limite emoldurado das obras plásticas: “o quadro não é mais para ele uma transposição artificial da realidade externa, é um universo à parte, com seu imaginário próprio, alheio, portanto, à coordenação externa da perspectiva linear com seu ponto de fuga único. Mas se o objeto para ele não vale pela sua realidade natural, sua colocação no espaço externo, vale, contudo, por uma nova qualidade concreta que adquire no quadro, a realidade plástica”. Pedrosa, Mário. *Panorama da Pintura Moderna*, 1951. In: Mammi, Lorenzo (org.). *Arte. Ensaios*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 185-186.

¹¹⁶*Diário da Noite*, 20 ago. 1948.

doutor a descer ao nível intelectual de uma criança? Tenho pena de “seu” Cícero Dias: Tanta presunção e nenhum talento. É lamentável.¹¹⁷

Na nota do jornal, não há informações de quem seria Rômulo Ramos, autor da carta. Evidentemente, se soubéssemos mais informações sobre o autor poderíamos tentar compreender o porquê de seu posicionamento em relação aos trabalhos expostos. Para o visitante, os trabalhos ali apresentados não eram acessíveis e quando afirma ter visto “decorações carnavalescas”, desqualifica os trabalhos, como se as obras produzidas para o carnaval, em relação aos trabalhos expostos em exposições, museus e etc. tivessem uma hierarquia entre si. É importante frisar que Dias era o artista pernambucano que estava em Paris, cidade considerada a expressão da modernidade no mundo, por isso, voltando de lá, deveria traria consigo o que de mais atual em termos de produção de arte se tinha. A decepção de Rômulo estava atrelada à expectativa criada e não correspondida. Havia uma impasse entre os referenciais culturais do leitor e os propostos pelo artista. A estranheza mencionada por Octavio Paz pode ser identificada nas palavras do autor da carta.

O título “*Escândalo no Recife, a exposição de Cícero*”, era matéria de capa do *Diário da Noite*, no dia 16 de agosto de 1948¹¹⁸. O título encontrava-se logo abaixo do nome do jornal. Ao lado da introdução do artigo sobre a exposição, está uma imagem de Cícero Dias diante de um dos seus trabalhos, acompanhado pelo repórter do jornal. A legenda da fotografia indicia que o artista estava explicando ao jornalista o sentido de sua arte. Sobre a matéria e a imagem de Dias, foram reproduzidas quatro imagens de uma ação, promovida pelo *Jornal do Commercio*, para crianças carentes de bairro Santana¹¹⁹. Ao lado da matéria sobre a exposição, com uma fonte bem maior do que a das demais notícias, tem-se um artigo sobre a morte do ex-prefeito de Gameleira, morto em um acidente de carro. Abaixo do artigo sobre a exposição e da matéria e da morte do ex-prefeito, aparecem duas imagens à esquerda. No centro da imagem há um agrupamento de Sírios na Palestina que, segundo a legenda, estavam à procura de informações sobre a guerra entre os árabes e os judeus. A imagem da direita representa a entrada de uma mesquita que fora construída sobre um tempo cristão¹²⁰.

O *Diário da noite*, na terceira segunda-feira do mês de agosto, publicava na capa do jornal assuntos que diziam respeito aos fatos ocorridos na cidade, no estado e no mundo. Ao acompanhar os jornais do período, percebe-se uma parcialidade de informações no *Diário da noite*. As matérias sobre a exposição de retrospectiva são apresentadas a partir de vários

¹¹⁷ RAMOS, Rômulo Petrônio. In: “Exposição de garranchos”. *Diário da Noite*, 20 ago. 1948, p. 2.

¹¹⁸ Para ter acesso ao registro dessas imagens nos anexos, pág. 184 e 185.

¹¹⁹ Bairro localizado na região metropolitana do Recife.

¹²⁰ *Diário da Noite*, 16 ago. 1948.

pontos de vistas. Nesse dia, fora publicado na capa do jornal: “Emarte não há lugar para mediocridade – Cícero, o mesmo pernambucano de Escada – Charlatão, ‘blangueur’ e de mau gosto, devia ser enxotado do Recife! Entre o louco e o gênio – outras opiniões.”¹²¹ Bernardo Ludenir, ao escrever uma nota sobre a exposição, destacou esse comentário do livro no qual as impressões sobre o evento foram registradas.

A nota pode ser dividida em três partes: a primeira, o autor disserta sobre o movimento de arte moderna na Europa, mencionando Matisse, Picasso e inclusive enquadra Dias dentro do movimento Cubista. A segunda, refere-se à trajetória do artista, reforçando a tese de que mesmo passando dez anos em Paris, Dias continuava o amigo de Gilberto Freyre, aquele das aquarelas de 1926:

Pinta ainda em seus quadros (borrões para muita gente) aquela paisagem verde da cana de açúcar, que vem desde as suas primeiras aquarelas, em 1926, quando conheceu Gilberto Freyre (...). Cícero continua sendo o mesmo pernambucano, regionalista (...) ¹²².

Embora os escritos críticos com opiniões contrárias à efetividade dos trabalhos artísticos ali expostos sejam expressivos, percebe-se também um caminho tomado por opiniões, como a do próprio Bernardo Ludenir, na direção de evidenciar que, apesar das rupturas técnicas do artista, sua marca era reconhecida. Ou seja, mesmo que Dias tivesse passado vários anos longe da sua terra natal, sua “pernambucanidade” era perceptível.

Nos quadros de um Cícero Dias, desde os primeiros até os mais recentes, depois de dez anos em Paris, a força da terra desabrocha a todo instante demonstrando que esse pintor pernambucano, sem estacionar continua cada vez mais radicado ao ambiente que lhe deu a seiva para a sua arte. É em função das árvores da infância, das palmeiras, bananeiras, cajueiros, que Cícero Dias expressa nas suas pinturas da época anterior a Paris e da atual fase de sua vida artística. Sem se preocupar com o desentendimento que pode ocasionar a ausência de traços clássicos, o pintor pernambucano faz das cores vivas do nordeste sua técnica de armação dos planos, dos contrastes e das figuras humanas. Não é sem razão que lá estão quadros como “peixes homens bichos”, “Ou mamoeiro ou dançarino”, “Homem feijão”, “Tudo se passa nas árvores” e muitos outros que exemplificam fortemente o sentido que a terra, que ele ama como um perdido, exerce na sua sensibilidade.¹²³

¹²¹“De ‘Wilde’ a ‘Mona Laula’, a faina de loucos de origem sexual é enorme e variada. Charlatão, blauger, de mau gosto, devia ser enxotado desta casa o Snr. Cícero Dias.” Comentário escrito por Alfredo Pessoa de Lima, jurista e poeta. *Diário da Noite*, 16 ago. 1948. p. 6.

¹²² LUDENIR, Bernardo. In: *Diário da Noite*, 16 ago. 1948, p. 5.

¹²³ ADERBAL, Jurema. In: Cícero Dias no Recife. *Diário da Noite*, 11 maio 1948, p. 2.

Ao analisar o processo criativo de Dias, Mário Pedrosa chamará a atenção para o momento de transição de sua produção, da figuração à abstração. Embora reconheça a ruptura, o crítico afirmará que ela não se dá de forma abrupta, pois se insere num período no qual os trabalhos são intermediários, até deixar desaparecer por completo. E que, o que permanece dos temas ditos como “regionais” do domínio plástico, são “as formas vegetais e arquitetônicas, tiradas da paisagem pernambucana, sobretudo recifense e certas cores locais, azuis e amarelas que resistem a qualquer luz”¹²⁴.

Dias, o artista do engenho Jundiá, saiu de seu mundo, mas seu mundo não saiu do artista.¹²⁵ Era como se o Recife, o seu lugar, estivesse cravado em sua memória, e não apenas nas marcas de sua pele, como tatuagem. Tal como estava presente em seus trabalhos produzidos além-mar. O mundo seria visto pelo olhar do homem que tinha começado a viver no Recife e o seu olhar, independentemente do ângulo, representaria o mundo com as cores de sua terra. Nesse sentido, ao demarcar e apreender os trabalhos do artista, buscando identificar as marcas de sua terra natal, determinava-se uma essência nativa à sua obra.

Do mesmo modo, ao ser interrogado durante a mesa redonda na abertura da exposição, o artista afirmara que “quando pintava em Paris, eu sentia Pernambuco”¹²⁶. A resposta obtida pelo artista ao concluir sua afirmação ao público, de pronto, foi ovacionada pela plateia. Esse sentimento também influencia as posições de determinados críticos quando reconhecem que Dias não havia deixado de ser pernambucano. Ao mesmo tempo em que se corrobora sua posição a partir das cores e tons de seus quadros, o pintor reforça, junto aos críticos, o seu “projeto original”, um “mito fundador”. Pernambuco, nessa perspectiva, seria seu ponto de partida e também sua causa primeira¹²⁷.

Ao juntar os fios que tecem a construção de sentido sobre o acontecimento desse evento no campo artístico em Pernambuco, percebe-se o quanto as contribuições de Chartier são relevantes para compreender que tanto as percepções sociais como os discursos, estão dentro de lógicas que envolvem práticas e estratégias. As representações, dentro dessa dinâmica, não são neutras. Estão inseridas dentro de um campo de concorrências e buscas de demarcações que se enunciam em termos de poder e dominação¹²⁸.

¹²⁴ PEDROSA, Mário. *Revista Região*. Edição dez. 1948, p.9.

¹²⁵ Alusão, certamente, ao quadro mais famoso de Dias “Eu vi o mundo... ele começava no Recife”

¹²⁶ *Diário da Noite*, 19 ago.1948.

¹²⁷ Para Bourdieu, a noção de “projeto original”, ou o mito fundador proposto por Sartre, é um monstro conceitual, porque é como se Sartre inscrevesse na origem de cada existência humana uma espécie de ato livre e consciente de autodeterminação. Com isso, esse projeto original desconsideraria todos os atos posteriores, resultando, inevitavelmente, nos perigos do determinismo. BOURDIEU, 1996, *op. cit.*, p. 213-219.

¹²⁸ CHARTIER, *op. cit.*, p. 17.

No contexto artístico, o campo moderno atuava em duas frentes: numa primeira instância, contrapondo-se às práticas exercidas dentro dos muros das escolas de Belas Artes; noutra esfera, dentro do próprio campo moderno, na tentativa de demarcação estética e ao mesmo tempo política. As críticas que evidenciavam o pertencimento do pintor através de suas cores, tons e luz a Pernambuco, circunscrevem sua produção para assim legitimar o que estava sendo produzido pelo artista. Apesar dos garranchos, Dias continuava sendo pernambucano.

João Pinheiro de Lira, no álbum de impressões da exposição, escrevera “que entre o gênio e a loucura a linha divisória já era fina e que Cícero Dias lhe passou a tesoura, sem se incomodar que se pense que ele está de um lado ou de outro¹²⁹.” A partir da exposição, Bernardo Ludenir afirmará como conclusão de sua nota no *Diário da noite*¹³⁰, de que os trabalhos ali expostos estavam mais próximos das pinturas primitivas do que dos trabalhos de Telles Júnior¹³¹.

A distinção estabelecida por Ludenir traça uma discussão em termos técnicos e estéticos entre as pinturas primitivas, como a experiência dos trabalhos produzidos por internos do Engenho de Dentro e as paisagens de Telles Júnior — duas propostas estéticas que têm direcionamentos distintos. As telas de Telles Júnior, dentro do campo artístico de Pernambuco, expressam o que se demarcará como a pintura de paisagem genuinamente pernambucana, ou seja, pintura acadêmica que tinha como premissa a representação da paisagem tal qual a forma como era retida ao olhar.

Como confirma Eduardo Dimitrov, ao discutir sobre a representação da “realidade local” pernambucana, contrariamente ao que se praticava nos demais estados do país, a arte produzida em Pernambuco carregava constantemente o adjetivo “pernambucana”. E, embora Telles Júnior em sua trajetória artística tivesse considerável reconhecimento nacional, sob o ponto de vista de Gilberto Freyre¹³², sua pintura não deveria ser considerada enquanto “realidade nordestina”, porque em suas representações a inexistência de seres animados reduziria o poder de suas representações¹³³.

¹²⁹*Diário da Noite*, 16 ago. 1948, p. 5.

¹³⁰*Diário da Noite*, 16 ago. 1948.

¹³¹ Jerônimo José Telles Júnior (Recife 1851-1914), pintor paisagista, dedicou seus experimentos artísticos ao retrato das naturezas do Nordeste brasileiro. O crítico Walmir Ayala registrou no *Dicionário dos pintores brasileiros* como a crítica do seu tempo o considerava um intérprete da paisagem nordestina, mencionando sua “matéria sólida, a técnica minuciosa, a atenção para detalhes mais rudes da paisagem interiorana.” AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Curitiba: UFPR, 1997, p. 393.

¹³²No próximo tópico, será desenvolvido de maneira mais detalhada a relação de Gilberto Freyre e suas contribuições para pensar a produção artística pernambucana.

¹³³DIMITROV, Eduardo. Pintura e Identidade: Formas de pintar Pernambuco por artistas locais e seus diálogos com o Sudeste. In: *Anais do 34º Encontro Anual da Anpocs*. 2010.

Para Freyre, a insuficiência de Telles Júnior estava no fato de que ele não interpretava as paisagens, apenas fixava-as. Seu interesse estava estritamente relacionado à documentação – quase fotográfica – de uma paisagem nordestina. Portanto, seriam "ilustrações para um compêndio de geografia física; e não paisagens para um livro de geografia humana. Os coqueiros existiam mais para ele do que os homens; as mangueiras mais do que as mulheres¹³⁴."

A obra de Telles Júnior representava o que se tinha de mais tradicional na prática de apropriação das paisagens da região nordeste brasileira. Sua produção estava circunscrita dentro de uma maneira de ver e conceber a realidade de maneira fotográfica – acadêmica. Já a pintura primitiva, que embora ao longo dos séculos atravessasse significados e apropriações diferenciadas, no século XX, será identificada enquanto produção artística que permanece independentemente da cultura vigente. Adjetivos como: simplicidade, ingenuidade, inexperiência e desligamento dos preceitos que norteiam padrões eruditos, são alguns dos seus atributos¹³⁵.

Ao procurar compreender como a experiência particular que definiu a estética do concretismo entre os anos de 1946 e 1951, através do estudo do Ateliê do Engenho de Dentro, localizado no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, Gláucia Villas Bôas defenderá a tese de que o Ateliê, enquanto prática, questionava os marcos convencionais de origem do movimento concretista no eixo Rio/ São Paulo¹³⁶. E não somente isso, o Ateliê contribuiu para a conversão de artistas plásticos da arte figurativa à arte concreta e, também, para a redefinição do papel do artista plástico. O Engenho de Dentro é percebido pela autora como um campo fecundo para o reconhecimento da disputa de imagens enquanto objetos de arte e objetos de ciência¹³⁷.

Sob o ponto de vista formal, a produção elaborada pelos internos do hospital, não pode ser apreendida enquanto produção concreta, uma vez que o Ateliê do Engenho de Dentro, enquanto espaço de sociabilidade, é bastante significativo por ter gerado uma rede complexa de relações sociais entre críticos de arte, artistas etc. Sem a qual não seria possível a discussão

¹³⁴ DINIZ, Clarisse; HEITOR, Gleyce. *Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2010, p.59.

¹³⁵É considerada primitiva as produções realizadas por crianças, deficientes mentais, arte popular e folclórica, a arte da pré-história, arte *naïf*, bem como produções providas fora da Europa, como a africana, por exemplo, e as produções pré-colombianas. Em outros termos, toda produção realizada sem influência da tradição europeia era considerada "primitiva". In: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 16 abr. 2016

¹³⁶Os marcos convencionais definidores do concretismo são atribuídos ao prêmio concedido a Max Bill na I Bienal de São Paulo em 1951, ou ao manifesto do grupo paulista Ruptura de 1952.

¹³⁷ O Ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946-1951). Arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro. In: BOTELHO, *op. cit.* p. 139.

sobre a formação convencional dos artistas, assim como sobre a construção da identidade dos artistas plásticos.

A *entrée* dos artistas do Ateliê no campo das artes plásticas instaurou um debate sistemático sobre os limites entre normalidade e anormalidade, entre arte e razão, entre academicismo e experimentação. Discutiam-se questões de autoria e do estatuto do artista. Que obras poderiam ser nomeadas obras de arte? ¹³⁸.

Na escala de produção artística do país, a exposição de Cícero Dias encontra-se entre as duas exposições do Ateliê Engenho de Dentro¹³⁹. Acima de qualquer determinismo temporal, evidenciam-se questões da arte a partir de uma produção que se coloca enquanto moderna. A exemplo disso, seria o papel do artista ou os espaços de ruptura e permanência estéticos, os quais permeiam os embates e discussões sobre a arte no país. A exposição de retrospectiva de Cícero Dias não é um evento isolado, pois está inserido dentro de uma rede social complexa que, através da crítica, busca meios de consolidação enquanto proposta estética¹⁴⁰.

2.4 CÍCERO DIAS NA BERLINDA

Pontualmente às 20h30min, no Salão Nobre da Faculdade de Direito do Recife, iniciou-se a “Mesa Redonda” sobre pintura, promovida pela Diretoria de Documentação e Cultura da cidade do Recife. A mesa teve como abertura a fala do senhor Sousa Barros que, logo em seguida, convidou Mário Pedrosa para dirigir a discussão. Ao agradecer o convite, Mário Pedrosa aproveitou o ensejo e nomeou Aderbal Jurema para presidir a mesa. A primeira pergunta dirigiu-se a Aníbal Machado, o qual precisava responder expressando sua opinião sobre a exposição. Machado revelou que Cícero Dias, assim como outros modernos, “estava cada vez mais se aproximando do povo através da simplicidade de sua técnica pictórica que procurava traduzir toda a força da terra pernambucana na riqueza de sua luz e na

¹³⁸ Idem, p. 148.

¹³⁹A primeira exposição dos internos, para além do muro que os cercava, aconteceu na galeria do Ministério da Educação e Cultura (MEC), no centro da cidade do Rio de Janeiro, em 1947. E a segunda ocorreu em 1949, no Museu de Arte Moderna em São Paulo, sob a curadoria de Mário Pedrosa e Leon Dégand.

¹⁴⁰Evidenciar as questões em que se colocam o que está no fundamento da ordem artística, é um desafio proposto por Pierre Bourdieu ao fundar uma ciência rigorosa das obras culturais, a fim de descortinar o objeto artístico/cultural da crença vulgar de concebê-lo enquanto superior às estruturas sociais e suas relações. BOURDIEU, 1996, *op.cit.*

variedade brilhante de suas cores¹⁴¹.” Após esse primeiro momento, Mário Pedrosa discorreu sobre o caráter didático da exposição.

No decorrer do debate, Ascenso Ferreira¹⁴² recorreu à palavra para reiterar que Dias “realizava na pintura o que ele fazia na poesia.” Ao afirmar tal argumento, provavelmente o poeta referia-se aos trabalhos produzidos durante os anos vinte, trinta, período anterior à ida do pintor a Paris. A composição de seus quadros, enquanto esteve na Europa, representava motivos referentes ao cotidiano não só da cidade do Recife, tal qual da Zona da Mata, como é o caso das pinturas: *O baile* (1937), *A espera* (1932), *Visão Romântica do Porto do Recife* (1930), *Homem no Burrico* (1930) e *Procissão* (1930). Tais obras serão apropriadas por Gilberto Freyre para reforçar o sentido de uma arte que se propunha “regionalista”.

Enquanto Arsênio Tavares pedia a palavra para evidenciar o tom poético dos quadros expostos, o advogado Pessoa de Lima interrompe a fala de Arsênio, expondo: “Ainda ontem eu assistia ao professor Arsênio rindo dos quadros de Cícero...” Diante do embate acalorado que se instalara na ocasião, centralizando a discussão em trocas de farpas pessoais, o presidente da mesa, Aderbal Jurema, chamara a atenção de ambos para não desviarem da temática do assunto. Terminando por alegar que o fato de se achar graça ou ficar sério diante de quadros de Dias, era simplesmente uma maneira de reagir diante da arte¹⁴³.

A cena relatada até esta parte da pesquisa, foi descrita no jornal *Diário da Noite*, matéria que tinha o assunto como capa de jornal. Talvez o leitor questione a veracidade dos fatos narrados, em que medida essas falas e discussões aconteceram. Devo advertir que o objetivo deste trabalho não seja o de averiguar as falas das personagens. Como afirmou Walter Benjamin, “A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua

¹⁴¹*Diário da Noite*, 19 ago. 1948.

¹⁴² Ascenso Carneiro Golçalves Ferreira Cordeiro Muniz Falcão Veloso de Carvalho (Palmares, PE, 1985-Recife, PE, 1965). Poeta e escritor que, aos 24 anos, passa a residir no Recife e trabalhar como escrivão do Tesouro do Estado de Pernambuco. Em 1922, começa a publicar seus poemas nos jornais *Diário de Pernambuco* e *A Província*. Já em 1925, participa de manifestações modernistas em Pernambuco. Viajou durante anos por vários estados do país promovendo recitais. Embora seus modelos de composição poética, inicialmente, fossem tradicionais, como sonetos, baladas e madrigais (pequena composição poética que exprime um sentimento lisonjeiro, terno e amoroso/ gênero musical polifônico cujos textos poéticos possuem impacto dramático muito forte), seus versos receberão como influência os trabalhos de Joaquim Cardozo, Luís Câmara Cascudo, Mário de Andrade, entre outros. O que contribuirá para a execução de poemas voltados aos temas regionais ligados ao universo dos engenhos, das casas-grandes, da cana-de-açúcar, dos vaqueiros e cangaceiros. A transição de Ascenso Ferreira para uma poesia que se propunha “reginal”, tendo como enfoque os aspectos sociais da sociedade brasileira, foi contemporânea às formulações de Gilberto Freyre, pois ambos partilhavam posturas e ideias. Freyre propondo, Ascenso materializando através das palavras. In: FERREIRA, Ascenso. *Como polpa de ingá maduro*: Poesia reunida de Ascenso Ferreira. Valéria Torres da Costa e Silva (Org.), Recife: CEPE, 2016.

¹⁴³*Diário da Noite*, 19 ago. 1948, p. 4.

conhecibilidade¹⁴⁴". O autor recusa o ideal positivista comum aos historiadores científicistas, o qual os qualificava como historicista e burguês. A história que pretendia fornecer uma imagem como descrição. Ou seja, a tentativa de narrar o passado exatamente como tivera acontecido, história única e verdadeira — a única possível. O que propomos aqui, enquanto narrativa, é articular o passado para assim nos apropriarmos de uma recordação, objetivar uma possível reconstrução – do passado – sobre os rastros deixados por ele, que são as matérias e artigos da imprensa. O passado isolado, restrito não nos interessa. O que está em jogo e é o que buscamos ao investigar seus vestígios, é identificar no presente vivido as marcas do que foi e não é mais, ou continua sendo.

No decorrer da noite referente à palestra, um estudante de direito propôs que se fizesse um plebiscito para ver quem era contra ou a favor das pinturas de Cícero Dias. Mário Pedrosa, ao narrar o acontecimento, afirmou:

O pior é que nenhum de nós nem Aníbal Machado, nem Rubem Braga, nem Orígenes Lessa, nem eu, que fomos a Recife [...] pudemos decifrar o enigma. Aliás, fomos encostados à parede e intimados a dar o nosso parecer. Numa espécie de debate público em que Cícero Dias fazia a figura de réu, e nós, de seus advogados, tal e qual numa sala de júri. A plateia exigia definição, queria saber a todo custo se aquilo era mamoeiro ou dançarino, ou se outra tela, com a mesma terrível ambivalência, era guarda-chuva ou instrumento de música. Angustiosos momentos¹⁴⁵.

Como resultado dessa experiência, Mário Pedrosa discorria sobre a inquietação causada pela insegurança ou incerteza diante das coisas e do mundo. Alertava também para a insatisfação diante da quebra da rotina cotidiana. Baseando-se na sociologia estética, alertava para o fato de que tudo por ser novo, parecia ser feio. Mário Pedrosa e Octávio Paz partilham da opinião quando se referem ao novo e ao diferente. O diferente que causa estranheza e que, quando não se pode denominar de outra maneira, nomeia-o de feio. O corte no tempo em dois: o antes e o agora. A tradição do belo é rompida pela emergência de novas obras, o embate que se estabelece dentro do campo também modela o gosto do público:

O gosto do público é modelado pelo êxito das obras artísticas anteriores. Todo esforço negando ou desmanchando essa cristalização de sensibilidade que se faz em torno de obras já consagradas, tende fatalmente a levantar as mais vivas oposições. A história de todas as artes é uma sequência ininterrupta desses choques e reações¹⁴⁶.

¹⁴⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 243.

¹⁴⁵ MONTENEGRO, *Revista Região, op. cit.*, p.8.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

Perceber como se dão esses embates e como são estabelecidas as regras do jogo, dentro do campo artístico de Pernambuco, contribui para identificarmos não só seus embates e dilemas, como também as instâncias de legitimação e consagração da obra de arte. O debate aberto possibilita a convergência de opiniões e a busca de um caminho que pode ser compartilhado. Olívio Montenegro chama atenção para a sequência ininterrupta dos choques e das reações causadas, mas esses choques acontecem na medida em que o horizonte de possibilidades encontra-se cristalizado. É dentro da própria dinâmica artística que outros movimentos e representações são apresentados para permitir a ousadia, ou seja, aquilo que é característico do objeto artístico.

A arte em sua tradição tem por adjetivo o belo, tudo o que era considerado belo, era arte. Bourdieu, Chartier, e também Foucault, em diferentes dimensões, nos alertam para o fato de que nem tudo sempre foi do mesmo jeito, as instituições, as representações e o modo como nos apropriamos do mundo fazem partes de construções. A desnaturalização do sagrado também. Ao propor uma ciência para as obras de arte, Bourdieu apresenta uma metodologia para imersão no objeto artístico com a imparcialidade necessária para a compreensão das regras do jogo no campo. O autor chama a atenção para a dessacralização do objeto artístico e do belo enquanto sinônimos de arte. A arte, principalmente as que surgem na modernidade, desloca o “desde sempre”, para oferecer lugar para o “antes não visto”. A arte terá de ser feia, contrapondo-se ao belo cristalizado.

O debate prolonga-se, personalidades participam da discussão por meio de argumentos que têm como base a exposição, mas que ampliam o horizonte para questões que envolvem a arte moderna em sua ampla significação. Edgar Altino explanou sobre a atitude ponderada que se deve ter diante de um artista. Já o professor Antônio Austregésilo, teceu suas impressões acerca do artista e também sobre o sentido de modernidade da arte. O jornal ainda faz menção ao discurso do Professor Neves Manta, do poeta Carlos Moreira, do deputado Paulo Cavalcanti, Edson Nery da Fonseca, Otávio de Freitas Júnior e Laurênio Lima¹⁴⁷.

Após as mais de três horas¹⁴⁸ do polêmico debate, o deputado Paulo Cavalcanti defendeu a tese de que a pintura atual de Cícero Dias refletia “a decadência da sociedade burguesa”. Já Mário Pedrosa, em contraposição, defendera que é na primeira fase de Cícero Dias em que está impressa a melancolia e o declínio da vida canavieira. Na atual fase, Mário

¹⁴⁷*Diário da Noite*, 19 ago. 1948, p. 4.

¹⁴⁸Segundo o *Diário da Noite*, o debate foi encerrado às 23hs e 45min. In: *Diário da Noite*, 19 ago. 1948, p. 4.

Pedrosa argumentara que Dias mostrava-se mais vivo e alegre, além das astúcias de estar se permitindo experimentar novas perspectivas¹⁴⁹.

A “mesa redonda” de abertura da exposição de Cícero Dias, em 1948, é finalizada com o discurso do presidente da mesa, Aderbal Jurema, que, por sua vez, concluía a discussão afirmando que, dentre todos os posicionamentos, o artista escadense era o único vitorioso, já que seus trabalhos serviram de ponto de partida para a reflexão sobre a apreensão da arte moderna em Pernambuco. Enquanto acontecimento, a exposição de retrospectiva de Cícero Dias manifestara uma novidade e, ao mesmo tempo, continuara ressoando na memória dos artistas que presenciaram o evento, ou ouviram falar dele.

Sendo assim, esse acontecimento é compreendido como um transbordamento de experiências. Ainda que Walter Benjamin nos aponte a crescente perda de experiência numa geração que presenciou a Grande Guerra. Mais pobres de experiências comunicáveis, os silêncios que ressoaram no território da narrativa abriu espaço para uma nova miséria que, segundo o autor, possibilitaria o surgimento de uma nova barbárie. Uma barbárie que servirá como motivação para começar de novo, ou seja, do nada. Benjamin citará vários artistas e movimentos que partiram do nada para transformar a realidade e não apenas descrevê-la.¹⁵⁰ Cícero Dias, o artista de Escada, com seus trabalhos expostos no Recife e em sua cidade natal, conseguiu despertar no público em geral certa experiência, ou melhor situando, uma inquietação que ressoou na imprensa e despertou a intelectualidade pernambucana, para pensar acerca da arte em um circuito que se fazia tão estreito.

A exposição, enquanto acontecimento, entra para o roteiro das movimentações artísticas do período¹⁵¹, acompanhada da exposição de Abelardo da Hora, e como desdobramento, a fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Esses marcos, na produção artística de Pernambuco, são relevantes para a investigação de como se constitui o campo artístico moderno, o qual busca caminhos de se compor e espaços de legitimação. São esses caminhos e espaços que buscaremos identificar para pensar não somente as produções

¹⁴⁹Ibidem

¹⁵⁰ BENJAMIN, *op. cit.*.

¹⁵¹Ao noticiar a inauguração da exposição de Ladjane Bandeira, em Dezembro de 1948, o autor do artigo assinado como S. L.-, fez algumas comparações entre a exposição de Cícero Dias e de Bandeira. A primeira exposição de Bandeira recebeu um número significativo de visitantes, é a partir desse dado que o autor passa a fazer comparações com o artista. Segundo o autor, Bandeira não tinha “as assombrações” de Dias, artista “que ainda vem sendo discutido”. Além de certificar o fato de que “as pessoas que lá estiveram no sábado- dia da inauguração da exposição- não saíram sob o peso de nenhuma preocupação. Verificaram que tudo era simples como convém à arte”. O autor finaliza a nota certificando que, para visitar a exposição, não seria preciso promover uma mesa redonda para discutir os desejos da artista, nem seria por sua causa que seriam importados alguns intelectuais do Rio. Essa publicação é sintomática para percebermos os desdobramentos e comentários advindos da experiência do que representou a exposição de Cícero Dias para a cidade do Recife. In: *Jornal Pequeno*, 13 dez. 1948.

plásticas, mas também as redes de sociabilidade configuradas pelos agentes que faziam parte das práticas artísticas e das relações estabelecidas com a imprensa enquanto espaço de divulgação dos textos críticos.

3 O CAMPO ARTÍSTICO EM CENA

3.1 A COR, A FORMA E O TOM DA REGIÃO: GILBERTO FREYRE E A PINTURA DO NORDESTE

*Ninguém escreveu em português
No brasileiro de sua língua;
Esse à vontade que é o da rede,
Dos alpendres, da alma mestiça,
Medindo sua prosa de sesta,
Ou prosa de quem se espreguiça.*

(Casa-grande & senzala, João Cabral de Melo Neto).

Toda pesquisa que pretende se basear nos moldes historiográficos, deve corresponder aos parâmetros metodológicos demarcados pelos historiadores que, em debates e pesquisas, buscam não só problematizar questões referentes ao seu ofício, como também estabelecer regras e condições teórico-metodológicas para o exercício historiográfico¹⁵². Assim, a premissa para a pretensão de uma pesquisa faz-se a partir de dois recortes básicos: um temporal e outro geográfico. Referenciado de outra maneira, a pesquisa deve estar inserida dentro de um tempo e espaço circunscritos. Ainda que os limites não sejam estáticos, estabelecer esses marcos possibilita o norteamento para a investigação proposta. Portanto, esta pesquisa fala de um lugar, Pernambuco, sem, contudo, desvincular esta produção de um arcabouço maior que está vinculado às demais produções artísticas do país. O recorte temporal, definido entre 1948 e 1959 – porque as fontes utilizadas inserem-se nesse período¹⁵³ –, organiza e narra o conteúdo que constituirá os eventos, embora reconheçamos que a datação é imprescindível, como afirma Reinhart Koselleck¹⁵⁴. Todavia, esse recorte temporal é um pressuposto, e não uma determinação. Um tempo histórico cuja base não se estabelece a partir de uma natureza, um tempo único e naturalizado. O tempo histórico aqui compreendido advém das considerações de Koselleck,

Pois o tempo histórico, caso o conceito tenha mesmo um sentido próprio, está associado à ação social e política, a homens concretos que agem e sofrem as consequências de ações, a suas instituições e organizações. Todos

¹⁵²CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: *A Escrita da História*. 3º ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

¹⁵³A documentação utilizada neste capítulo está pautada em matérias publicadas na imprensa da época, entrevistas orais e relatos de memória. Para cada suporte documental será utilizado a metodologia que atenda às especificidades de cada fonte analisada.

¹⁵⁴KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006.

eles, homens e instituições, têm formas próprias de ação e consecução que lhes são imanentes e que possuem um ritmo temporal próprio¹⁵⁵.

Desse modo, este trabalho é permeado de camadas. Camadas sobrepostas, com tamanhos e medidas distintas, preservadas pelo tempo – os arquivos que condicionaram adequadamente os jornais utilizados para este estudo –, camadas preservadas pela memória, narrativas de memórias escritas e oralizadas. Esta investigação sobre o campo artístico, em Pernambuco, nos anos de 1950, faz-se a partir da intercessão dessas documentações, por isso o tempo histórico, principalmente quando analisamos as fontes orais, possuem ritmos diferenciados, limites incertos. No mais, em certa medida, as incertezas não interferem negativamente na compreensão do campo artístico e nas redes constituídas por seus agentes.

Ao buscar compreender a especificidade dos trabalhos artísticos produzidos em Pernambuco e os caminhos percorridos pelos artistas durante os anos de 1950, torna-se necessário investigar e compreender as leituras e discursos produzidos entre os anos de 1920 e 1960, sobre a arte em Pernambuco. Como apoio para a investigação, serão considerados os textos escritos por Gilberto Freyre nesse período¹⁵⁶. Freyre será aqui considerado como intelectual¹⁵⁷ que atuava na imprensa da época. Alzira Alves de Abreu argumenta que até os anos de 1950, as redações dos jornais eram espaços de prestígio e consagração dos intelectuais. Grande parte dos escritores, poetas e ensaístas, eram homens da imprensa, ainda que estes não se considerassem jornalistas. A identidade própria do jornalista seria construída ao longo dos anos de 1950¹⁵⁸. Assim sendo, pode-se considerar que havia uma estreita relação entre a imprensa e os intelectuais.

¹⁵⁵KOSELLECK, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁶ No primeiro capítulo foi apresentado, mesmo que brevemente, as disputas entre as formulações de Joaquim Inojosa e Gilberto Freyre acerca das posturas diante da modernidade e suas relações com as produções literárias e artísticas. Ainda que reconheçamos que esse embate deu-se mais no campo literário que no campo artístico, as ideias e proposições de Gilberto Freyre tiveram, ao longo da primeira metade do século XX, maior efetivação e ressonância dentro do campo artístico de Pernambuco. Desse modo, será analisado neste tópico como suas leituras dessas produções são significativas para os trabalhos desenvolvidos pelos artistas em Pernambuco.

¹⁵⁷ A definição de intelectual é aqui pensada como desdobramento do intelectual proposto por Jean Paul Sartre. Para o autor, a noção surge a partir do caso Dreyfus, durante o século XIX. As características que irão demarcar essa noção é pensar o intelectual enquanto agente que, por desempenhar determinadas funções na sociedade, suas opiniões e considerações têm grandes repercussões dentro da estrutura social. É necessário destacar que Freyre, ao longo de quase todo o século XX, terá grande influência em vários importantes jornais do Brasil, o que permitirá escrever sobre uma variada gama de assuntos. In: JACOBELIS, Paola Gentile. *Contradição, Engajamento e Liberdade: reflexões sobre o intelectual no século XX*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p.17. Para mais informações sobre a formação do campo intelectual na França e os desdobramentos do acontecimento do caso Dreyfus: CHARLE, Christophe. *Nascimento dos intelectuais contemporâneos (1860-1898)*. Tradução: Maria Helena Camara Bastos. Porto Alegre: PUCRS, 2002.

¹⁵⁸ABREU, Alzira Alves de. Revisitando os anos 1950 através da imprensa. In: BOTELHO, *op. cit.*, p. 232-233.

Já Mônica Maria Velloso¹⁵⁹, considera que, pelo fato do Brasil possuir uma estrutura patriarcal e autoritária, além de sua condição periférica, na qual se tem uma grande contingência de analfabetos, esse panorama acaba por reforçar a prática do intelectual enquanto agente da consciência e do discurso. Dessa forma, o intelectual reivindicaria, numa conjuntura na qual se está questionando o país em relação às bases formadoras de sua identidade – primeira metade do século XX –, o papel de guia e condutor, buscando investigar as raízes por meio das quais o ideal de brasilidade passa a ser o foco central das preocupações dos intelectuais. Portanto, pretendia-se ir mais além do pensar o "nacional". A arte será, segundo a autora, um meio para conseguir atingir a realidade brasileira, apresentando alternativas para o desenvolvimento da nação¹⁶⁰.

Considerando o quadro apresentado e percebendo a importância de Freyre, serão analisados alguns de seus escritos para perceber como suas contribuições são importantes para pensar uma das primeiras tentativas de se construir uma análise sistemática sobre a produção plástica, assim como buscar perceber de que maneira se dará a relação entre seus textos escritos e a produção de alguns artistas¹⁶¹. Seus escritos serão utilizados, neste trabalho, para compreendermos os caminhos traçados para a constituição uma narrativa sobre a arte em Pernambuco. Torna-se relevante reforçar que aqui nem o intelectual, como também os textos por ele escritos são vistos como algo estático. Há três Freires, por assim dizer, já que compreendemos seus pontos de vistas e considerações sobre a arte, o nordeste, a partir das relações que estabelece e que se modificam a partir dos compromissos e redes intelectuais que constrói ao longo da sua trajetória.

Em 1925, Gilberto Freyre escrevera a “A pintura do Nordeste¹⁶²”. Deve-se estacar, num primeiro momento, o fato de que tal publicação não se fizera nas páginas dos periódicos

¹⁵⁹ VELLOSO, Mônica Maria. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge Ferreira; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 147-149.

¹⁶⁰ No recorte de investigação proposto por Mônica Velloso, que se dá entre os anos correspondentes ao Estado Novo (1937-1945), a autora demonstra que, por conta da matriz autoritária de pensamento, que perpassa a estrutura do governo de Getúlio Vargas nesse momento, contribui para conferir ao Estado Novo o poder máximo de organização social. Nesse contexto, as elites intelectuais das mais diversas correntes de pensamento, passam a identificar o Estado como cerne da nacionalidade brasileira. Enquanto que essa construção do nacionalismo constituía-se como preocupação fundamental dos intelectuais, durante o Estado Novo, passaria a ser domínio também do Estado. A autora verifica que durante o Estado Novo ocorre a união das elites políticas e intelectuais para a construção de um projeto político-pedagógico, dedicado a popularizar e difundir a ideologia do regime. VELLOSO, *op. cit.*, p. 149.

¹⁶¹ Até porque Gilberto Freyre ao buscar, em diferentes períodos, reafirmar o movimento Regionalista, irá apropriar-se também de muitos trabalhos no campo literário e artístico.

¹⁶² A primeira versão do texto foi feita em 1925, para o “*Livro do Nordeste*”; em 1962 é publicado “*Vida, forma e cor*” e uma segunda edição do texto, com o título “*Algumas considerações sobre a pintura no Nordeste*”. Livro lançado pela ed. José Olympio. A publicação reunia os textos de Freyre sobre arte e literatura. Chama-se atenção para os anos de publicação desse texto específico e de dos demais analisados neste tópico, porque será, por assim

que circulavam na cidade. O artigo foi produzido para o livro emblemático em comemoração ao centenário do jornal mais antigo da América Latina, o *Diário de Pernambuco*, cujo objetivo da publicação era reunir estudos e trabalhos sobre a vida social, política e econômica de Pernambuco, e alguns estados vizinhos, a fim reafirmar “o valor, a força, o revigoreamento da nova e atual geração pernambucana¹⁶³”.

É nesse livro do início do século XX, que Freyre apresentará a argumentação de que, até aqueles anos, ainda não se tinha produzido um pintor verdadeiramente do nordeste. Para tal afirmação, o sociólogo utiliza o pronome possessivo “nosso”, evidenciando a necessidade de um pintor, de uma arte que representasse um pertencimento ao Nordeste. Para Freyre, “Nossos pintores têm vivido alheios à paisagem que os desorienta sem dúvida pela dessemelhança de cor e de luz da Europa, em cujo contato se oficializam largamente [...] incapazes de fecundar os ricos assuntos que lhes oferecem, virgens e nús (sic)¹⁶⁴”.

A especificidade da cultura e da sociedade dessa região não estava representada pelas cores e tons utilizados pelos acadêmicos nem pelos impressionistas. Isto é, a atenção dada à cor específica da paisagem nordestina não se encontrava retratada nas obras, uma vez que os escassos artistas que pintavam as paisagens brasileiras tinham por tradição e formação, cursos e professores provenientes da Europa. Sendo assim, a imagem que visava representar uma paisagem que tinha como referente a vegetação do nordeste, fazia-se com elementos e cores que diziam respeito às luzes e tons utilizados para representar paisagens caracteristicamente europeias.

Esperam ainda pintores com a coragem e as tintas para as pintar. Rudezas do alto sertão e do ‘agreste’. Violentamente rebeldes ao acadêmico como ao carnavalesco dos ‘impressionistas’. Todo esse ‘mortífero derrame de luz’ que além da vertente ocidental de Borborema. ‘transforma as campinas num cinzeiro’; esses maciços de catingueiras, salpicadas nos tempos de chuva de vermelhos que são ao sol umas como pintas de sangue fresco: e de amarelos vivos; e de roxos untuosamente religiosos; e no verão, chupadas pelo sol de todo esse sangue e de toda essa cor; e quase reduzidas aos ossos dos cardos; e a um mundo de formas esquisitas: de ascéticos relevos ósseos: de meios- termos grotescos entre o vegetal e o humano: de plágios. Até da anatomia humana mesmo das partes vertiginosas¹⁶⁵.

dizer, as primeiras iniciativas de uma escrita sistemática sobre a produção de arte em Pernambuco e no Nordeste. Freyre ao escrever esses textos se posicionava em relação à especificidade do que se produzia na região do Nordeste, em relação às demais regiões do país também para reforçar o movimento Regionalista e, ao escrever textos sobre arte, literatura e cultura, o sociólogo expõe os elementos que para ele reforçam sua tese. As ressonâncias de seus escritos influenciaram e serão influenciadas pelos artistas que produziam em Pernambuco.

¹⁶³Livro do Nordeste. In: *Revista de Pernambuco*, ano II. Novembro de 1925. Número XVII.

¹⁶⁴ FREYRE, Gilberto. *A pintura no Nordeste*. In: FREYRE, Gilberto (org.). O livro do Nordeste. Comemorativo do Primeiro Centenário do Diário de Pernambuco. 1825-1925. Recife, 7 de novembro de 1925. p. 126.

¹⁶⁵Freyre, 1925. *op. cit.* p. 126.

O tom do texto escrito chega a parecer um manifesto, pois, evidenciando a ausência, Freyre está ao mesmo tempo convocando artistas para representar o que, segundo ele, era preciso demonstrar. Num primeiro momento, a cor será, por assim dizer, um dos motes centrais para a diferenciação da pintura produzida no Nordeste, em relação às demais regiões do país, porque é na paisagem do nordeste que está representada. Essa justificativa está pautada quando o autor busca especificar a singularidade do Nordeste enquanto região, pela multiplicidade de luz, vegetação, suas gentes, dando ênfase à paleta de cores, com múltiplas possibilidades e sugestões para uma plasticidade visual que o Nordeste possui.

Não haverá, talvez, paisagem como a nossa. Tão rica de sugestões; nem animada de tantos verdes, tantos vermelhões, tantos roxos, tantos amarelos; e tudo isso em tufos, cachos, corolas, folhas, de recortes os mais bizarros – com os cachos rubros em que esplende a ibirapitanga e arde o mandacaru; como as formas verdadeiramente heráldicas em que se ouriçam os quipás; como as folhas em que se abrem os mamoeiros; como as flores em que se anteciparam os maracujás: como as manchas violáceas das coroas de frade. Coroas de frade que, no silêncio da igreja dos meios-dias recordam macabramente cabeças ainda a pingar de sangue¹⁶⁶.

Contudo, seu olhar sobre a pintura não se restringia apenas para a luz e às cores, mas também aos motivos representados. Gilberto Freyre toma como parâmetro as pinturas de José Telles Júnior, observando que, embora o pintor se debruçasse sob as paisagens do sertão pernambucano, era ausente o elemento humano local, não havia interpretação em suas obras. Faltava em seus quadros os homens trabalhando, o carro-de-boi, as casas-grandes e engenhos, as relações de produção nos ambientes açucareiros¹⁶⁷. Por essa ausência, para o sociólogo, seus quadros representavam a documentação e poderiam ser utilizados para descrições geográficas.

Para Freyre, Frans Post¹⁶⁸ teria sido o primeiro pintor hóspede a se encantar pela técnica da produção açucareira e registrar, em seus desenhos e pinturas, a vida dos engenhos no Nordeste. Há certa incredulidade na escrita freyriana, por não se ter artistas “da terra” representando o que era característico das relações socioculturais:

¹⁶⁶Ibdem.

¹⁶⁷Freyre reconhece na obra do pintor algumas exceções, como, por exemplo no quadro “Usina Cuyambuca”: “a vida do engenho apenas se adivinha de longe, pelos sulcos das rodas dos carros de boi no vermelho mole das ladeiras. In: Ibidem.

¹⁶⁸ Frans Janszoon Post (Haarlem, Holanda 1612- idem 1680), pintor, desenhista, gravador. Viagrou para o Brasil em 1637, por indicação do seu irmão Pieter Post ao Conde Maurício de Nassau, governador-geral do Brasil Holandês. O artista tinha por função registrar e documentar a topografia, a arquitetura militar e civil, assim como as cenas de batalhas navais e terrestres, voltando para a Holanda em 1644. Mais informações em: <www.encyclopedia.itaucultural.org.br. > Acesso em: 17 jul. 2016.

A técnica da produção do açúcar oferece elementos para uma pintura tão nossa que é verdadeiramente espantoso o fato de sempre lhe terem sido indiferentes os pintores da terra [...]E os que conhecemos o processo de fabrico de açúcar nos “baguês”, sabemos como se sucede em verdadeiro ritmo a elegância de efeitos plásticos. Não é só a entrega da cana à boca da moenda: há ainda as figuras de homens que se debruçam sobre os tachos de cobre onde se coze o mel para o agitar com as enormes colheres, para o baldear com as “gingas”; e ante as fornalhas onde arde a lenha para avivar o fogo cor de sangue. E esses corpos meio nús(sic) em movimento, dorsos pardos e roxos, oleosos de suor, todos se doiram ou se avermelham à luz das fornalhas; e assumem na tensão dalgumas atitudes relevos estatuescos¹⁶⁹.

As atividades decorrentes da produção da cana-de-açúcar, assim como as danças e costumes dos afro-brasileiros e africanos verificados no Nordeste eram, segundo Freyre, fontes ricas de sugestões para a escultura e pintura. Para o sociólogo, essas relações e seus movimentos constituíam o arcabouço do que seria a pintura verdadeiramente brasileira. Trabalhos que representassem essas cenas deveriam substituir os convencionais quadros patrióticos, cívicos que ornavam as sedes estaduais dos governos, pois continham nas representações das cenas características do engenho o sentido de brasilidade social e humana. Ao sugerir esse modo específico de ver e representar o Nordeste, Freyre sustenta e valoriza a escravidão enquanto produção econômica¹⁷⁰ e homenageia a aristocracia produtora de açúcar da qual faz parte¹⁷¹. Gilberto Freyre, todavia, apresenta nomes de alguns jovens pintores que, em seus trabalhos, retomavam as questões e motivos por ele explorados:

[...]Dos nossos jovens pintores, é certo, alguns se apresentam animados por um ritmo novo de imaginação; libertos da sentimentalidade e também dos vícios de técnica acadêmica; o poder criador em vibrátil tensão. E já os assuntos nossos começam a ser procurados em vez de evitados como outrora. [...]Dentre os novos pintores do Nordeste, um dos mais interessantes a destacar é D. Fédora do Rego Monteiro. Vitoriosa sobre o ‘academicismo’ de que se impregnara na Escola Nacional de Bellas Artes e sobre o ‘impressionismo’ que era a onda renovadora no tempo dos seus estudos em Paris.... (1914-1919) D. Fédora do Rego Monteiro se nos apresenta nos últimos trabalhos com um frescor muito pessoal no colorido, coragem de claridade no jogo de luz e um lirismo do sol. Aluna em Paris de Gerva’s e Désirê Lucas expos trabalhos desta sua fase no Salão dos independentes e no do Outono. Mas são os trabalhos dos últimos anos que lhe revelam no colorido e no traço o vibrátil poder criador. São desta fase:

¹⁶⁹Freyre, 1925. *op. cit.*, p. 126.

¹⁷⁰“O Nordeste da Escravidão era um luvo de matéria plástica”. In: *Ibidem*.

¹⁷¹“Imagino uma decoração mural de proporções épicas que nos recordasse os quatrocentos anos de produção de açúcar: desde a fase primitiva, com escravos criminosos atados a corrente à boca das fornalhas incandescentes e senhores de engenhos de barbas medievais, até as usinas de hoje, grandes, formidáveis, com as máquinas monstruosas feitas em U.S.A. cheias de claridades de luz elétrica, de luz que dói nos olhos”. In: *Ibidem*.

‘flor de cactos’, ‘retrato de moça’, ‘caminho de boa viagem’, marcam verdadeiras vitórias. No último o traço é de uma melodia que lembra o de certos retratos pré-rafaelitas. Paisagens de engenho, de currais e de praias e deliciosas marinhas e flagrantes de rua também os tem produzido ultimamente a pintora pernambucana. Nos irmãos Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, nestes domina o talento da composição e da decoração. Joaquim vem ultimamente fixando o seu jovem talento na estilização audaciosa e as vezes brilhantes de motivos recifenses. Dos recortes do coqueiro e do mamoeiro já conseguiu agudos afeitos decorativos. [...] Outro jovem pintor de traço pessoal e ágil, é o do pernambucano M. Bandeira. Toda a sua técnica se desenvolveu no Recife; é bem um autodidata. Nos seus deliciosos flagrantes de vida recifense há um sabor franciscanamente lírico; e um raro poder evocativo. Em nenhum assunto ele se sente tão à vontade como o Recife. O Recife com as suas águas furtadas; os seus telhados em cornos de lua ou em azas de pombo; o seu casario irregular de cais, pintado de vermelho ou de amarelo, ou quadriculado de azulejos que rebrilham ou sol; as suas barças paradas diante dos armazéns de açúcar ou dos depósitos de madeira; as saídas de missa e as procissões tão cheias de roxo e de amarelo. Aquarelista, Bandeira põe nas suas cores o mesmo doce lirismo franciscano em que se entenece o seu traço¹⁷².

Sem conter um tom de certa expectativa sobre o que estaria por vir, o autor descreve com certo entusiasmo o surgimento de um novo olhar por parte dos artistas mencionados, como sendo os responsáveis pela produção da arte específica apontada pelo sociólogo, com seus contornos, temas e cores.

A renovação cultural disseminada pelo país, nos anos de 1920, com os questionamentos da semana de 1922, evidencia desdobramentos de olhares e posicionamentos do que está sendo produzido no país e a relevância de suas produções. A representação que Gilberto Freyre está relacionada à centralidade que esta região terá em seus escritos. Ao defender os aspectos que tornam a colonização do Brasil diferente dos demais países do mundo, o Nordeste, em seus estudos, configura a veia central aberta que pulsa para as demais regiões os elementos culturais decorrentes da miscigenação entre as diferentes culturas e etnias que colonizaram o país¹⁷³. São as relações que perpassam as camadas populares, as relações de trabalho, com seus movimentos, danças e ritmos que devem impulsionar os novos artistas a representarem o que é de fato caracteristicamente do Brasil. Para o sociólogo, era

¹⁷²Freyre, 1925. *op. cit.*, p. 128-129.

¹⁷³Gilberto Freyre procurou desenvolver em “Casa grande e senzala”, o traço das características que formaram a sociedade brasileira. Teve como parâmetro a colonização portuguesa que, segundo o autor, o passado étnico e cultural dos portugueses, a definição do povo que viveria plasmado entre a África e a Europa, traçaria a especificidade e predisposição dos portugueses para colonizar o Brasil, diferente de outras formas de colonização desenvolvidas em outros países pelos povos europeus. A base que irá sedimentar a sociedade brasileira, de acordo com o sociólogo, é a agricultura, pautada no latifúndio, a estabilidade da família patriarcal e o trabalho, principalmente por meio da escravidão. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia Patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

chegado o momento de lançar o olhar para dentro do país, para o que era verdadeiramente seu.

Ao questionar como a realidade social estava sendo construída, Freyre chama a atenção para a apreensão do mundo social e suas categorias de percepção. Desse modo, o conceito de representação, proposto por Roger Chartier, é salutar, já que, ao reivindicar as ausências de certas representações, certos modos de perceber a sociedade. Pois, se atendo às relações sociais no Nordeste, também se produz um discurso¹⁷⁴. Discurso este que não é neutro, mas permeado de estratégias e práticas. Ao mesmo tempo em que evidencia-se a falta, também induz como a leitura dessa realidade deve ser realizada.

Já em "Modernidade e Modernismo nas Artes"¹⁷⁵, Gilberto Freyre estabelece entre Recife e São Paulo aproximações. Para Freyre, São Paulo e Pernambuco significariam dois polos "modernos" e "modernistas" no Brasil, pois foram esses dois estados que substituíram os portugueses no esforço de colonizar o país.

No Brasil, quase tudo que é manifestação de modernidade ou explosão de modernismo em política, em literatura, em indústria, em pintura, até em religião e em ética, tem partido de São Paulo ou Recife. Ou de paulistas e pernambucanos. Nos dias de Nassau, o Recife foi um centro escandaloso não só de modernidade como de modernismo que os burgueses da Holanda não conseguiram acomodar-se a tanta inovação perigosa¹⁷⁶.

O início da modernidade, em Pernambuco, teria sido plantada pelos holandeses durante a colonização no século XVII. Freyre antecipa a percepção que confere aos holandeses e, conseqüentemente, a especificidade da colonização ocorrida na capitania de Pernambuco. Diferenciação que será partilhada entre certa historiografia que, durante alguns anos, tem corroborado para a construção de um imaginário sobre o período de ocupação holandesa, como a *belle époque*, na história da colonização no Brasil¹⁷⁷. Ao fundar essa modernidade à *vanguard*, protagonizada pela capitania de Pernambuco com processos de

¹⁷⁴ Chartier, ao problematizar o conceito de representação, alerta o leitor sobre a relevância desses estudos, porque quando se investiga as representações, entendidas como produtos de uma dada realidade em um determinado tempo, supõe-se que suas relações de representação estão sempre colocadas num campo de concorrências e de competições. O desafio proposto é justamente perceber essas dinâmicas que se enunciam em termos de poder e dominação. In: CHARTIER, *op. cit.*, 1985. p. 17.

¹⁷⁵ Versão revisada da Palestra proferida no dia 22 de Junho de 1946, no Teatro Municipal de São Paulo, sob o título Modernidade e modernismo na arte política. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly. Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2010. pp. 27-47.

¹⁷⁶ FREYRE, 1962. *op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁷ MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Tempos dos Flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

modernização na cidade do Recife, inscreve-se também no universo correspondente às artes uma originalidade de um fazer artístico¹⁷⁸.

Por mais que o objetivo do autor tenha sido apresentar um panorama sobre as várias artes, como literatura, artes plásticas e os movimentos de renovação que aconteceram no país, o cerne da discussão e o que irá conduzir a narrativa do artigo é, especificamente, a relação entre a arte e a política no país. Para isso, Gilberto Freyre apresenta duas frentes: os mestres, personificados pelas práticas políticas dos estados da Bahia, Minas Gerais e Maranhão; e os aprendizes, personificados pelos estados de Pernambuco e São Paulo. A distinção é compreensível: de um lado, os prudentes, tradicionais; de outro, os inovadores, experimentalistas. Freyre enxerga essa dualidade como algo positivo para o país, mas adverte que é preciso haver uma alternância para que seja possível uma confluência de ideias e reciprocidade de pesos e medidas. Com a alteridade entre os dois polos, haveria, segundo o autor, uma arte política saudável.

Acerca do que se considera como moderno e modernismo, Gilberto Freyre acaba delimitando o que para ele seria o modernismo:

Pois modernismo implica em considerar-se perfeito em um momento que é ou foi moderno; em parar um homem ou um grupo na adoração desse momento considerado todo ou quase todo insuperável; em sistematizar-se e até cientificar-se essa adoração [...] ¹⁷⁹.

O “modernismo”, por assim dizer, seria um dado momento, o qual já se foi ou que ainda permanece. Freyre ressalta a importância de distinguir esse momento quase imperceptível para identificar meios de sistematizá-lo. Ao fazer menção à renovação ocorrida em São Paulo, no campo da literatura e das artes, o autor reconhece a importância do movimento, mas também alerta para o fato de que esse movimento teria envelhecido rapidamente por ter contraído e sistematizado “numa quase seita de adoração do que fora apenas um momento ou um instante¹⁸⁰”.

¹⁷⁸ José Cláudio no livro "Artistas Pernambucanos", ao se imbuir do compromisso de narrar a história de uma “escola pernambucana” de arte, exalta a importância dos artistas que vieram durante a administração do Conde Maurício de Nassau, especificamente Franz Post. José Cláudio defenderá o argumento de que a pintura do artista teria sido resultado ideal do encontro da terra brasileira com o estrangeiro. Por isso, Franz Post teria sido o primeiro pintor brasileiro, não só cronologicamente, mas também pelos motivos predominantes de sua arte. Deve-se ressaltar que “*Artistas de Pernambuco*” foi publicado em 1984, Cláudio compartilha com Freyre os pressupostos que partem da representação dos motivos das pinturas de Post para legitimar um discurso fundador, um ponto de partida da arte em Pernambuco. CLÁUDIO, José. *Artistas de Pernambuco*. In: *Memória do Atelier Coletivo*. 2ª ed. Recife: Cepe, 2010. p. 140.

¹⁷⁹ FREYRE, 1962, *op. cit.*, p. 94.

¹⁸⁰ *Ibidem*

A veneração e adoração partilhadas entre aqueles que consagraram o modernismo na cidade de São Paulo, tornaram-se por ser, na visão do autor, a própria negação do critério de modernidade. A ruptura faz parte da dinâmica da modernidade. Contudo, ao apresentar o moderno enquanto proposta que permanece para além do modernismo, o sociólogo acaba por dizer que o moderno seria a linha tênue que se apropriará das inquietações modernistas para moldar a tradição. Para o autor, a importância do moderno enquanto ruptura é relevante na medida em que esteja a serviço da tradição.

Ao analisar artigos escritos por Gilberto Freyre, Eduardo Dimitrov, a partir das propostas formuladas por Pierre Bourdieu para pensar os movimentos regionalistas, argumenta que, ao se posicionar e buscar uma reivindicação de cunho regional, o sociólogo estaria dando uma resposta à estigmatização que produz a região enquanto província:

[...] se o ‘centro’ atribui valor de ‘província’ a uma região afastada simbólica e socialmente dele, o movimento regionalista responde a esta estigmatização tentando positivá-la. O ‘centro’ detém capital material e simbólico que a província não possui e, portanto, é capaz de estigmatizá-la como região menor. É dessa existência estigmatizada que surgem reivindicações regionalistas na busca de inversão dos sinais negativos do estigma imputado pelo ‘centro’¹⁸¹.

É na tentativa de desconstruir as barreiras simbólicas que perpassam as relações, ao tomar ao mesmo tempo posição de enfrentamento aos obstáculos, sejam artísticos, sociais e/ou políticos, que o sociólogo produzirá seu discurso. Dimitrov nota, nas formulações de Freyre, mecanismos que podem ser percebidos enquanto modos de positivação simbólica de áreas periféricas. Assim, o movimento regionalista, para o sociólogo, seria uma resposta dada por Freyre para a estigmatização que produz a “região” enquanto “província¹⁸²”. Gilberto Freyre constrói castelos de areia ao aproximar Pernambuco de São Paulo e, no movimento seguinte, deposita sobre o mesmo castelo um balde de água, para lembrar que, apesar das semelhanças, as diferenças permaneciam. O modernismo defendido por Freyre estaria a serviço da tradição.

No livro “Vida, forma e cor”, foram reunidos textos escritos pro Freyre, artigos desde a década de 1920, alguns publicados em jornais como o *Diário de Pernambuco*, e textos escritos para a própria publicação. Num dos artigos escritos para a publicação, o autor faz

¹⁸¹ DIMITROV, *op. cit.* p. 6.

¹⁸²DIMITROV, *op. cit.* p. 6.

menção a um artigo escrito por Mário Pedrosa no *Jornal do Brasil*¹⁸³. Gilberto Freyre faz críticas às formulações de Pedrosa, principalmente em relação às possibilidades argumentativas entre sociólogos e críticos de arte. Em “A propósito de pintores e das suas relações com a luz natural”, artigo produzido para o livro, o autor disserta não só sobre as estreitas relações entre a cor local e suas interferências na plasticidade dos artistas, como também se detém sobre o fato de haver na produção dos artistas brasileiros um tom renovador e, ao mesmo tempo, experimentalista. A renovação artística, segundo o autor, estaria sendo protagonizada por artistas do Norte e Nordeste:

Daí já ter eu lembrado renovadores brasileiros da pintura que tem sido homens do Norte e Nordeste como Emílio Cardoso Ayres, os irmãos Rêgo Monteiro, Luís Jardim, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, Aloísio Magalhães. Continuo a pensar assim e a insistir no fato de que esses renovadores têm realizado obras notáveis de renovação, menos por influência do Rio e de São Paulo, sobre eles, que pelo seu contato direto com a Europa e com os Estados Unidos: contato através do Recife¹⁸⁴.

Novamente, o autor centraliza a atenção para a produção dos artistas do Norte e Nordeste, evidenciando a renovação. Entretanto, Freyre destaca o lugar e o ponto de influência para esses artistas. Ao circunscrever a Europa e os Estados Unidos enquanto influências, Gilberto Freyre procura distanciar a produção do Norte/Nordeste da produzida no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em relação ao Rio e São Paulo, Recife estaria mais próxima dos dois polos – Europa e Estados Unidos – do que havia de mais moderno nas artes do mundo. Essa tentativa de hierarquização pode ser visualizada quando o autor afirma que Cícero Dias é mais próximo de Picasso do que Cândido Portinari¹⁸⁵. Estabelecer essa distinção é sintomático para demarcar protagonismos, neste sentido, divisando as produções entre o norte e o sul. Freyre não reivindica apenas os protagonismos dos artistas no artigo dirigido a Mário Pedrosa, mas também o seu lugar de fala enquanto sociólogo, de poder falar sobre a arte e interpretá-la sociologicamente:

¹⁸³ No artigo, Gilberto Freyre informa que o artigo intitulava-se “Sociólogos versus Pintores”, e que fora publicado no “Jornal do Brasil”. A partir da informação da data de publicação do livro “Vida, Forma e Cor”, que é de 1962, e sabendo que Mário Pedrosa passa a ter uma coluna sobre arte no “Jornal do Brasil”, em 1957, investiguei na Hemeroteca da Biblioteca Nacional o referido texto entre os anos 1950, até a data da publicação do livro, e o mesmo não fora encontrado.

¹⁸⁴ FREYRE, 1962, *op. cit.*, p.215.

¹⁸⁵ “O caso das relações de Picasso com Cícero Dias, por um lado, e por outro, com Cândido Portinari, é assunto delicado. Sei que a preferência de Picasso por Cícero Dias é um fato que o ilustre esteta não deve pôr em dúvida.” O esteta mencionado é Mário Pedrosa. FREYRE, Gilberto. A propósito de pintores e das suas relações com a luz regional. In: FREYRE, 1962, *op. cit.*, p. 215.

Quanto às palavras um tanto rudes, do distinto esteta paraibano radicado há anos no Rio, referindo-se ao mestre francês - ‘uma vez que o sociólogo se mete a falar de nossa pintura e interpretá-la, etc.’- mostram que o ilustre Pedrosa continua a ser intelectual estritamente sectário, para quem certos assuntos só podem ser versados pelos membros de uma seita de requintados no trato dos mesmos assuntos. Daí ignorar haver uma sociologia da arte que permite a um sociólogo da categoria de Roger Bastide tratar, como sociólogo, de pintura e de pintores, sem ser um metediço um intrrometido numa especialidade requintadamente estética pertence apenas aos estetas. Ou somente aos críticos de arte¹⁸⁶

Enquanto intelectual e atuante na imprensa, Gilberto Freyre versava sobre variados assuntos que, de alguma maneira, eram-lhe interessantes. Por pertencer à aristocracia açucareira, por parte da família de sua mãe e tendo o seu pai ocupando a grade de professores da Faculdade de Direito do Recife, a influência dos escritos do sociólogo poderia ser percebida nas conversas e diálogos tanto pela classe média da cidade como da elite. A imprensa enquanto lugar de fala era domínio dos intelectuais e representante da elite do país e, conseqüentemente, pernambucana. Uma imprensa brasileira que tinha como influência uma tradição francesa de escrita pautada na figura do intelectual total¹⁸⁷. Gilberto Freyre, dentro desse modelo, representava um poder de fala importante, se pensarmos os moldes da sociedade pernambucana durante a primeira metade do século XX. Assim, o sociólogo buscará na produção artística os elementos que sedimentarão a brasilidade proposta por ele, na qual a representação do que era caracteristicamente brasileiro – elementos que faziam parte da rotina na produção açucareira e, por extensão, da família patriarcal rural – servirá como base para o desenvolvimento da nação.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 216.

¹⁸⁷ O conceito Intelectual total, segundo Pierre Bourdieu, advém da centralidade encarnada por Jean Paul Sartre, que buscou reunir em sua mesma pessoa, o pensador escritor, romancista metafísico, artista filósofo, que empenha na luta política todas essas atividades. Seria a possibilidade de pensar o intelectual e sua posição social e fazer de sua experiência um ponto de partida privilegiado para executar uma análise lúcida sobre os homens, as coisas. É na obra “O ser e o nada”, que Sartre, segundo Bourdieu, tinha a pretensão de um pensamento insuperável. O volume da obra, a amplitude do campo de visão e o universo dos temas abordados, que, segundo o autor, seria coextensivo à própria vida de Sartre. Com esta obra, Sartre instituiria à filosofia a instância fundadora, autorizada “a reinar sem reservas sobre todos os terrenos da existência e do pensamento, a instaurar-se como instância transcendente, capaz de revelar à pessoa, à instituição ou ao pensamento a que se aplica sobre ele mesmo da qual está desapaosado”. Esse estar no mundo enquanto intelectual total e a liberdade advinda desse fazer, proposto por Sartre, o coloca, de acordo com Bourdieu, à distancia de sua condição e de seus condicionamentos. O intelectual proposto por Sartre estaria desligado do mundo e das coisas, colocado em uma posição superior, transcendental. A onipotência desse pensamento seria o mal de ser intelectual. Gilberto Freyre, como tantos outros intelectuais da primeira metade do século XX, reflete a partir do pensamento que, enquanto intelectual, teria-se a liberdade de opinar sobre todas as coisas. Embora percebamos o diálogo do sociólogo com outros temas (política, literatura, temas sociais no geral), seu pensamento teve como ponto de partida seu lugar e seu tempo. O sociólogo pensava e falava enquanto um homem do nordeste, pertencente à elite açucareira pernambucana. BOURDIEU, *op. cit.* pp. 238-242

Gilberto Freyre, ao confrontar-se com o crítico, e argumentar que Pedrosa continuava sendo “intelectual estritamente sectário, para quem certos assuntos só podem ser versados pelos membros de uma seita de requintados no trato dos mesmos assuntos¹⁸⁸”, questionava a autoridade de Pedrosa, já que nas palavras de Freyre, Mário Pedrosa estaria deslegitimando a fala dos sociólogos nos assuntos em torno da arte.

Todavia, a imprensa nacional passará ao longo dos anos de 1950 por uma série de transformações, desde seu aparato tecnológico, tipográfico aos aspectos referentes à produção da escrita jornalística¹⁸⁹. O *Jornal do Brasil*, com seu *Suplemento Dominical*¹⁹⁰, influenciará grande parte dos jornais editados no país. Transformação que contribuirá também para a inserção de outros lugares de fala. Inicia-se, durante os anos de 1950, um processo que constituía a imprensa enquanto espaço de debate e reflexão sobre a arte pelo crítico¹⁹¹. Desse modo, é em 1957, dentro da reforma do *Jornal do Brasil*, que Mário Pedrosa passa a escrever artigos e críticas sobre a produção artística do país na coluna *Arte*, firmando-se enquanto crítico de arte e mobilizando estratégias para demarcar o poder de fala enquanto esteta e crítico.

Em “*O ponto de vista do crítico*”, Mário Pedrosa apresenta aos leitores do *Jornal do Brasil* os pontos de partida que fundamentam a análise produzida por um crítico. Adverte que a “luta é livre”, e que não cabe ao crítico responder em tom de réplicas e trélicas para defender-se da “crítica”. A exemplo disso, o fato de várias pessoas o identificarem enquanto sectário, partidário, político e que, para ele, só se admitiria uma espécie de arte, “a que vulgarmente se designa por ‘não figurativa’, ‘abstrata’ ou ‘concreta’¹⁹²”. Segundo o próprio Pedrosa, jamais passara pela sua mente a tentativa de buscar se retificar, porque acreditava que mal entendidos eram espalhados e tecidos em torno do crítico, e isso se dava

¹⁸⁸ FREYRE, 1962, *op. cit.*, p. 215.

¹⁸⁹ Alzira Alves de Abreu aponta que o surgimento de jornais como a *Tribuna da Imprensa* (27/12/1949), a *Última Hora* (12/06/1951) e a reforma do *Jornal do Brasil* (1956/1957), podem ser tomados como indicadores de uma série de transformações que se operaria na imprensa, tanto na linguagem, como na diagramação e paginação. Mais informações: ABREU, Alzira Alves de. Revisitando os anos 1950 através da imprensa. In: Botelho, *op. cit.*

¹⁹⁰ O Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, foi resultado de algumas iniciativas dentro da dinâmica de produção do jornal. Uma dessas mudanças foi a compra de equipamentos gráficos, possibilitando uma expansão técnica para certas iniciativas. Outro fator decisivo foi a entrada de Reynaldo Jardim, quem cria o *Suplemento Dominical*, reunindo numa mesma seção: receitas culinárias, poesias e temas voltados para a mulher. Além de convidar o poeta Mário Faustino, o escritor Ferreira Gullar, Oliveira Bastos, os irmãos Haroldo e Augusto Campos e José Lino Grunewald e Mário Pedrosa. Abria-se, portanto, espaço para novos autores, poetas, artistas e cronistas, dando ênfase a temas ligados ao teatro, cinema e às artes plásticas. Desse modo, o *Suplemento* torna-se o veículo de divulgação não só da exposição de arte concreta em 1956, como também dos demais eventos relevantes em artes no país. Para mais informações: Idem, pp. 215-217.

¹⁹¹ A análise sobre a formação e produção da crítica em arte em Pernambuco será melhor desenvolvido no terceiro capítulo.

¹⁹² PEDROSA, Mário. O ponto de vista do crítico. In: *Jornal do Brasil*: 17/01/1957.

independente de sua vontade ou anuência, mas que faziam parte do ofício. Por assumir, no *Jornal do Brasil*, a coluna das artes plásticas, o crítico explicara os critérios que o levaram a apreciar e julgar as obras. O grande referencial para Pedrosa foram as formulações propostas por Baudelaire, nas quais a escrita crítica para que tenha sua existência efetiva deve ser parcial, a crítica deve ser parcial, que possa oferecer várias leituras possíveis.

Desse ponto de vista, o temperamento do crítico, sua bagagem de gostos, preconceitos, experiência vivencial e cultural perdem o extremo subjetivismo, se fundem, se amoldam, se hierarquizam nos sucessivos planos panorâmicos daquele, de modo a permitir-lhe, afinal, falar, apreciar, julgar para além de suas mesquinhas pessoais, de seus ‘parti-pris’, unilaterais, pré-conceituais, do mero gosto ou impressão passageira¹⁹³.

Ainda que a apresentação de Pedrosa não se dirija diretamente a Gilberto Freyre, mas aos leitores de maneira geral, a “*miseenscene*”, apresentada pelo autor, demarca as diretrizes que definirão o seu lugar de fala, ponto de partida de uma análise crítica sobre a arte. Pedrosa coloca-se na contramão daqueles que baseavam seus argumentos a partir dos “achismos”, prática comum na imprensa. Sua fala é resultado de seu repertório cultural e de um temperamento crítico. Apresentar o embate aberto na imprensa durante os anos de 1950, evidenciando os modos de falar sobre arte na imprensa, é pensar como as justificativas e argumentos servirão de base para a abertura de um discurso sobre arte especializado na fala do crítico¹⁹⁴. Freyre apresenta-se como “sociólogo” e Pedrosa como “crítico”. Esse embate pode ser significativo quando refletimos sobre os espaços de fala, enquanto espaços de legitimação e autoridade. Quais pessoas podem falar sobre arte na imprensa e demais espaços, se pensarmos um campo artístico brasileiro dentro da produção de arte moderna? Esse jogo acirrado faz parte da dinâmica do campo, tanto em relação às produções, o que deve ser ou não produzido, como também em relação às autoridades reivindicadas.

Pode-se, portanto, pensar a partir do que Norbert Elias chamará de *Establishment* e *Outsiders*¹⁹⁵, ou seja, grupos ou indivíduos que ocupam posições de prestígio e poder e grupos ou indivíduos que se encontram fora da instância de uma fala instituída enquanto legítima para ocupar espaços de consagração, de instituições que ratificam determinadas vertentes

¹⁹³Idem.

¹⁹⁴ A crítica de arte em Pernambuco será melhor abordada no terceiro capítulo.

¹⁹⁵ O *Establishment* é entendido como um grupo ou indivíduo que se alto percebe a partir de uma identidade social construída de uma combinação entre tradição, autoridade e influência. Já os *Outsiders*, estão fora da dinâmica de interação entre os *Establishment*, além de não corresponderem a um conjunto homogêneo de pessoas e laços sociais que os unam. Os *Establishment* constroem para si uma identidade social de grupo. ELIAS, Nobert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: A sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

estéticas. É relevante sublinhar que, na dinâmica do campo artístico, esses acirramentos e embates não se dão de forma unilateral. Até o início dos anos de 1950, Gilberto Freyre poderia ser percebido enquanto pertencente ao *Establishment*, já que sua fala era legitimada por sua posição, não só enquanto intelectual, como também pertencente à intelectualidade pernambucana. Ao longo dos anos de 1950, suas posições não terão a mesma relevância, já que se firmará mais fortemente no país o papel do crítico, a fala especializada, não só defendendo as diretrizes que nortearão os caminhos traçados para efetivar e julgar as obras, como também na constituição de uma prática que será disseminada nos jornais do período¹⁹⁶.

Portanto, algumas das posições estabelecidas em antagonismos dentro da estrutura do campo artístico (dominante/dominado; consagrado/novato etc.) estarão em constante movimento de mudança de posições. O objetivo é o de ocupar o lugar privilegiado, nesse caso, o privilégio de ter o discurso legitimado sobre a arte entre os agentes do campo. Nessa disputa, não está apenas em jogo quem pode ou não argumentar sobre a arte, nem como estabelecer que tipo de arte – figurativa/ abstrata – é predominante na produção nacional. Na dinâmica do campo, como salienta Bourdieu, a iniciativa de mudança cabe aos recém-chegados, aos mais “jovens”, já que são desprovidos de capital específico. Estes, por sua vez, “existem na medida em que, sem ter a necessidade de o querer, chegam a afirmar sua identidade, ou seja, sua diferença, a fazê-la conhecida e reconhecida (‘fazer um nome’)¹⁹⁷”.

As tomadas de posição são definidas em relação à estrutura e dinâmica dentro do campo. Pedrosa, ao apresentar seu pensamento e expressão, rompe com os modos de pensamento em vigor, de produzir argumentações sobre as obras de arte a partir de “achismos”, referindo-se à emoção como parâmetro. Pedrosa, no contexto de especializações, propõe certos parâmetros para a realização de uma análise crítica da arte. Freyre diante da ameaça, já que o seu discurso, baseado em suas pesquisas enquanto sociólogo, estava sendo questionado, se impõe e tenta invalidar as premissas que fundamentam o discurso de Pedrosa. Para além dos embates pessoais entre Freyre e Pedrosa, cabe a nós refletirmos sobre os posicionamentos desses sujeitos e de que maneira suas análises e considerações são relevantes para a compreensão da dinâmica do campo de maneira geral, e nas produções de maneira específica, ponderando a partir da influência e do papel do crítico na construção das narrativas sobre a arte. O discurso crítico, seja ele produzido por um sociólogo ou um crítico – tendo como parâmetro o que será demarcado enquanto prática exercida por especialistas –, produz

¹⁹⁶ Durante os anos de 1950, Ladjane Bandeira protagonizará, em Pernambuco, um movimento de ocupação na imprensa para pensar a arte produzida no estado, abrindo espaços para a formação e publicação de críticos que são também artistas.

¹⁹⁷Bourdieu, 2010, *op. cit.*, p. 271.

dinâmicas que legitimam o artista e suas produções. Em que medida a reflexão e as abordagens figurativas e abstratas se inserem também na discussão do que é regional/nacional, a partir do argumento da produção de textos que legitimam modos de produzir e representar o Brasil?

3.2 ATELIER COLETIVO COMO ESPAÇO DE SOCIABILIDADE

Os anos de 1950 são significativos para pensar os caminhos traçados por artistas, – que em sua maioria eram jovens naqueles anos – para propor uma representação de uma arte produzida em Pernambuco. Para isso, toma-se como ponto de partida as vivências partilhadas entre os integrantes da Sociedade de Artistas Modernos do Recife (SAMR), mais especificamente aos integrantes do Atelier Coletivo e frequentadores de suas aulas. Não só entre os integrantes vinculados à formação inicial da SAMR, como também de artistas que foram contemporâneos ao grupo e que passaram por ele, seja frequentando suas aulas, ou convivendo com seus integrantes. O Atelier Coletivo é aqui demarcado enquanto espaço de sociabilidade.

O Atelier Coletivo representava, para os artistas atuantes nos anos de 1950, um eixo central de formação e produção nas artes do Recife para além da Escola de Belas Artes. É na perspectiva de uma formação partilhada e coletiva que este trabalho se insere, a fim de entender em que medida o Atelier Coletivo se constituirá enquanto polo de sociabilidade em uma cidade onde se tinha poucos espaços formativos. O Atelier Coletivo como espaço pelo qual se partilhavam a convivência, aprendizados e afetividades. Dessa maneira, busca-se construir uma narrativa produzida através de relatos de memórias, estas entendidas como rastros para compreender “as chaves do que vem antes e depois¹⁹⁸”.

A historiografia, durante as décadas de 1970 e 1980, passou por uma série de transformações no campo de sua disciplina, as quais vieram questionar e problematizar seus métodos e fontes, operações e articulações. Tais alterações desestabilizaram as maneiras de pensar e proceder as práticas historiográficas. Essas mudanças, além de fortalecerem a disciplina enquanto práticas, possibilitaram a abertura de um leque de estratégias em relação aos seus métodos e ao seu exercício¹⁹⁹. A “verdade”, que até então firmava-se nos textos escritos “oficiais”, passou também a ser questionada. Em primeiro lugar, essa “verdade”

¹⁹⁸ “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” PROUST, Marcel. *apud* GANEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: Benjamin, 1994, p. 15.

¹⁹⁹ CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

totalizadora, em que era possível conhecer um passado “tal como foi”, deixaria de ser preocupação para os pares. Em segundo lugar, os relatos históricos passariam a ser considerados a partir da maneira como as fontes e os testemunhos eram analisados, entendendo suas especificidades e complexidades. Portanto, a virada historiográfica, ocorrida entre os anos de 1970/1980, abriu caminhos para a incorporação e apropriação de novos espaços e fontes para o trabalho historiográfico.

Os relatos de memória passam a ser incorporados enquanto fonte historiográfica, a partir do uso de métodos específicos para a sua análise. Desse modo, o relato de memória não é utilizado enquanto ilustração de uma história que teria por base um documento escrito. Não há hierarquia entre fontes diferentes. Seus usos estão circunscritos à metodologia específica determinada pelos pares, ou seja, pelos próprios historiadores.

Assim, aspiramos articular diferentes documentações – entrevistas, memórias, imprensa da época – a fim de ampliar os níveis e as camadas que pretendem constituir os fios e os rastros que tecem esta narrativa. Entretanto, as fontes utilizadas nesta pesquisa não têm o objetivo de constituir nem de atingir a totalidade de um passado fixo. Os fragmentos serão tomados com a perspectiva de serem “avaliados em sua potência multiplicadora de criar novos significados²⁰⁰”.

Para que se compreenda o contexto de formação e inserção do Atelier Coletivo dentro das práticas de um campo artístico, faz-se necessário traçar um mapeamento das agitações artísticas que permeavam o final dos anos de 1940, na cidade do Recife. O Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP), fundado em 1946, representou uma movimentação importante no sentido de demarcar posicionamentos estéticos em que se evidenciavam um determinado tipo de prática teatral, a qual questionava não só o tipo de teatro produzido na cidade, assim como seu público alvo. O TEP propunha-se a democratizar o teatro, no sentido de ampliar o seu alcance a outros públicos, especificamente àqueles que não estavam habituados a frequentarem as escassas casas de teatro na cidade. Um teatro “pelo povo e para o povo”. A proposta estética do TEP não se circunscrevia apenas nas escolhas dos textos interpretados em seus espetáculos, mas também na maneira como o texto era encenado²⁰¹.

²⁰⁰GUIMARÃES NETO, Regina B. Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas. In: LAVERDI, Robson... [et al]. *História Oral, desigualdades e diferenças*. Recife: EDUFPE; Florianópolis: EDUFSC, 2012, p. 18.

²⁰¹ Segundo Flávio Weinstein Teixeira, o rompimento proposto por Hermilo Borba Filho tinha duas frentes, o sócio-político e o estético. Dessa forma, o TEP anunciava superar em definitivo o “teatro burguês”. O teatro seria o palco em que se fazia ressoar os “dramas populares”, um teatro voltado para o povo, que lhe despertasse o interesse e que falasse em sua língua assuntos que lhe diziam respeito. “Um teatro, enfim, que fosse à praça pública, às escolas, aos pátios das fábricas e feiras, aos ambientes definitivamente populares. [...] Um teatro

O TEP irá, de certa maneira, movimentar os espaços de discussão e questionamento da realidade social na cidade, caracterizando-se por sua importância em relação à representação da cultura popular. Em um contexto no qual a cidade do Recife – se pensarmos os anos entre 1940 a 1960 – vivia um abrupto ritmo de mudanças até antes não vistas. Flávio Weinstein sistematiza, em seu livro²⁰², a partir dos dados trabalhados por Virgínia Pontual²⁰³, as mudanças ocorridas na transformação da cidade²⁰⁴. Essas transformações na malha urbana não interferiam apenas na maneira como a cidade estava sendo vista, a partir da paisagem, mas na forma como as pessoas relacionavam-se: no cheiro das ruas e avenidas, nas transformações de seus espaços e relações sociais. Transformações estas sentidas no cotidiano das pessoas, nos moldes em que o espaço urbano estava sendo apropriado por seus passeantes, ou o que Michel de Certeau chamará de “os praticantes ordinários da cidade²⁰⁵”:

Eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmanner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios, de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse enlaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade²⁰⁶.

Ainda que Michel de Certeau chame a atenção para o fato de que esses praticantes da cidade fossem caracterizados por uma espécie de cegueira em relação às práticas e modos de organização da sociedade, nos alerta para o fato de que seus habitantes inscrevem-se no espaço, ou seja, o corpo que se inscreve no ritmo e movimento da cidade e da história. De Certeau propõe uma história do cotidiano para investigar as práticas das ocupações dos espaços, uma operação para identificar as maneiras de fazer – uma experiência que em sua escrita chega a ser poética – para entender as ocupações de uma “outra espacialidade”, no

comprometido, que comungasse com as causas e aspirações dos desafortunados e esquecidos”. In: TEIXEIRA, 2007, *op. cit.*, p. 117.

²⁰² Idem.

²⁰³ PONTUAL, Virgínia. *O saber urbanístico no governo da cidade: uma narrativa do Recife das décadas de 1930 a 1950*. Tese. (Doutorado em Arquitetura). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

²⁰⁴ Segundo os autores, entre os anos 1950-1960, o crescimento populacional na cidade teria sido da ordem de 170%, e, com isso, trouxe uma efetiva ocupação de vastas áreas até então vazias. Crescimento urbano não apenas nas regiões centrais da cidade, como também nos subúrbios de Casa Amarela e Beberibe, onde os morros viram-se invadidos pelos mocambos expulsos das regiões alagadiças, regiões estas que estavam sendo sucessivamente aterradas para dar lugar a novos loteamentos e bairros. In: TEIXEIRA, 2007, *op. cit.*, p. 77. O crescimento migratório para as cidades, não ocorreu especificamente na cidade do Recife, de acordo com João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais, durante os anos de 1950, cerca de 8 milhões de pessoas (cerca de 24% da população rural) migraram em todo o país para as cidades. Durante os anos de 1960 o número aumenta para 36% da população rural. Ver mais em: MELLO, João Emanuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²⁰⁵ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Vol 1: Artes de fazer. 14º ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

²⁰⁶ Idem, p. 171.

qual o espaço a olhos nus parece ser opaco de uma cidade habitada²⁰⁷. Cidades formadas por uma “texturologia” de trajetórias fragmentárias, as quais em relação às suas representações “permanecem cotidianamente, indefinitivamente, outra²⁰⁸”.

Entender como o corpo está inserido na história da cidade do Recife e as maneiras pelas quais os artistas apropriam-se dessa visualidade, são salutares quando buscamos compreender como o crescimento abrupto e as transformações decorrentes de tais mudanças são codificados pelos artistas, intelectuais e poetas na representação da cidade enquanto espaço e caos.

Em 1947, Manuel Bandeira escreveu, no Rio de Janeiro, “*O Bicho*”, poema que descreve a imagem das condições de um bicho, que ao espanto do poeta – e também de seus leitores –, era um homem à procura de alimento²⁰⁹. O poema pode ser tomado como fonte, uma vez que pode-se usá-lo como parâmetro para compreender as condições das grandes cidades no país. Embora estivesse em constantes movimentos de reformas, crescimento²¹⁰ e “modernização”, passava a evidenciar que a disparidade social aumentava na medida em que grandes números de imigrantes chegavam às cidades. Contudo, estes centros não estavam em condições de abrigar adequadamente toda a soma dos recém-chegados. O bicho, descrito por Bandeira, fará parte da paisagem das grandes cidades do país. Assim, buscamos compreender de que maneira o Atelier Coletivo, da Sociedade de Arte Moderna do Recife, será importante enquanto espaço de sociabilidade, no sentido formativo, artístico e como seus integrantes irão se relacionar com a cidade e seus habitantes. Em outras palavras, como a arte será compreendida entre seus integrantes enquanto interação com a cidade. Os artistas em conjunto dialogarão com as questões que permeiam o seu entorno, no impasse entre crescimento e ruptura, desigualdade e modernidade²¹¹.

²⁰⁷ Idem. p. 172.

²⁰⁸ CERTEAU, 2008, *op. cit.*, p. 171.

²⁰⁹ Vi ontem um bicho/ Na imundice do pátio/ Catando comida entre os detritos./ Quando achava alguma coisa/ Não examinava nem cheirava:/ Engolia com voracidade./ O bicho não era um cão,/ Não era um gato,/ Não era um rato./ O bicho, meu Deus, era um homem. Bandeira, Manuel. Datado, 25-02-1947. Disponível em: <www.rascunho.com.br> Acesso em: 12 jun. 2016.

²¹⁰ De acordo com Alambert e Canhête, entre os anos de 1930 e 1940, a figura do arquiteto passa a representar uma figura central, principalmente no contexto das transformações urbanísticas. Os autores argumentam que, com a Revolução de 1930, o Estado passa a intervir na cultura, e principalmente na arquitetura. In: ALAMBERT; CANHÊTE, *op. cit.* pp. 22-23.

²¹¹ Michel de Certeau, ao analisar a operacionalidade do conceito de cidade, alerta para o fato de que mesmo quando se busca racionalizar a cidade enquanto espaço de dinâmica e estrutura, essa racionalização também é geradora da mitificação. Ou seja, a tentativa de priorizar o progresso (o tempo) em detrimento das condições de possibilidades, como o espaço, por exemplo, segundo o autor, acaba não sendo pensado como uma tecnologia científica e política. Desse modo, a cidade na modernidade passa a ser, ao mesmo tempo, maquinaria e herói porque é o espaço de intervenção que está sujeito a ser enriquecido por novos atributos constantemente. O autor também chama atenção para o fato de que mesmo que se tenha como projeto o progresso das cidades, como em

No universo que envolvia as artes plásticas, as produções eram perpassadas por trabalhos de artistas que exerciam suas experimentações individualmente. Durante a primeira metade do século XX, alguns artistas como Francisco Brennand, Lula Cardoso Aires, Cícero Dias, Fédora do Rego Monteiro, M. Bandeira, Vicente do Rego Monteiro, entre outros, produzirão trabalhos pautados não só em suas formações estéticas – estas que na maioria das vezes se realizavam em solos europeus –, bem como no estímulo de uma autonomia dentro da produção pernambucana. Ou seja, um repertório de trabalho que poderia ser caracterizado pela representação que passara a ser demarcada pela crítica brasileira como produção Regionalista²¹². É importante ressaltar que, para esses atores, a produção de seus trabalhos não dependia necessariamente de um retorno financeiro, já que todos eles pertenciam à elite açucareira pernambucana.

A primeira iniciativa, que visava propor trabalhos frutos de uma organização coletiva, fora protagonizada em 1933, pelo Grupo dos Independentes. Ao propor os Salões, a fim de repensar novas formulações estéticas no universo plástico, o Grupo dos Independentes pode ser entendido enquanto primeira proposição de um grupo em se tornar distinto dos moldes do que vinha sendo produzido na Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBA-PE). Representou, portanto, a iniciativa da formação artística desvinculada da EBA-PE. Parte dos integrantes que participaram dos Independentes fundaram a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), em 1948.

O ano de 1948, é significativo para refletir sobre a abertura e a dinâmica no campo das artes plásticas como espaço de possíveis. Em um mesmo ano, têm-se duas exposições relevantes que repercutiram na imprensa de variadas maneiras, seja pelos traços e motivos expostos ou pela quantidade expressiva de público visitante²¹³. A exposição de Cícero Dias²¹⁴,

suas grandes reformas, ocorre paralelo a isso a produção de efeitos contrários, como por exemplo, o sistema lucro gera perda. In: CERTEAU, 2008, *op. cit.* p. 174

²¹²Publicada, em 1951, a versão “oficial do manifesto”. Em 1926, o que vem a ser produzido como manifesto fora produto de encontro no Recife, do I Congresso Brasileiro de Regionalismo, resultado de reuniões entre intelectuais simpáticos à ideia de afirmar o Nordeste como um dos pilares de originalidade da cultura e sociedade brasileira. Assim, os artistas demarcados enquanto regionalistas eram aqueles que faziam de suas obras um espaço para evidenciar e valorizar a cultura nordestina na representação das suas práticas, festejos e hábitos. Para ver mais: SANTOS, Robson dos. *Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto regionalista*. Cultura e Sociedade. Goiânia, GO. v.14. n° 2, Julho/ Dezembro, 2011, p. 399-408.

²¹³ A repercussão da exposição de Cícero Dias foi apresentada no capítulo anterior. Em relação à exposição de Abelardo da Hora, a Revista Contraponto reconhece que dentro do “pequeno mundo” das pessoas que amam a arte no Recife, o sucesso da exposição foi “absoluto”. In: *Revista Contraponto*, 07/1948. Wilton de Sousa, em entrevista concedida em 2015 para o projeto “Entre a memória e o esquecimento”, rememora o impacto causado ao se deparar com as esculturas de Abelardo da Hora, em 1948: “Aí entramos na exposição e foi um impacto muito grande para mim, porque eu estava acostumado de ver aquelas esculturas de vênus, aquelas esculturas bonitinhas, inspiradas nas ninfas. E encontrei nas esculturas de Abelardo um brado de liberdade. Liberdade de expressão, liberdade de tudo. Era um pintor não somente revolucionário politicamente, mas revolucionário na técnica, no modo de viver, de mostrar a arte, aquele negócio todo. Então isso foi muito bom para mim, porque eu

com a retrospectiva de seus trabalhos e a exposição de esculturas de Abelardo da Hora²¹⁵, na Associação dos Empregados do Comércio, na Rua da Imperatriz, região central do Recife.

Nesta exposição, Abelardo da Hora fora apresentado como “um sujeito extremamente modesto e excessivamente tímido²¹⁶”. Esse incipiente evento dos traços que marcariam a suposta personalidade do artista, pode ser contrastado quando a matéria faz referência à maneira como o próprio artista expõe as características de seus trabalhos:

Expliquei a todos que a fome não tem a mesma plástica da fartura, nem a dor a mesma plástica da alegria. Para dizer o que é a miséria, a fome, o desespero e a revolta em escultura, é preciso que os elementos originais dessas desgraças predominem no conjunto. A tendência para a morte deve ser a característica. É preciso que os músculos ganhem aspectos de ossos, que os ossos se transformem em vigas de aço, que tudo seja duro e triste. O contrário será a saúde, a alegria, o descanso, o amor, a graça, a quietude. Nada posso dizer, pois com palavras não chegarei a exprimir o que sinto em escultura. Por mais que eu fale, não conseguirei construir nem mesmo um simples bloco de pedra, pois, as palavras não têm volume²¹⁷.

Por mais que o escultor nos alertasse para o fato de que “as palavras não têm volume”, já em 1948, Da Hora evidencia a força expressiva de seus trabalhos. Quando a matéria faz menção ao artista “excessivamente tímido”, está construindo um modo de ver e perceber o pintor. Neste primeiro momento, tem-se a construção de uma suposta personalidade do artista e a personalidade das obras produzidas por ele – neste caso, é o próprio Abelardo da Hora quem as descreve. Ou seja, há o encontro dos pontos de vista. Nesse sentido, o jornal autoriza a construção da suposta personalidade do artista, mas se exige de também produzir a personalidade referida às obras. Há, nessa dinâmica, o entrelaçamento de perspectivas na medida em que o jornal não fixa uma análise sobre as obras, mas, sim, sobre o artista.

tive essa impressão. Eu tenho que me aproximar desse rapaz”. SOUSA, Wilton de. Entrevista para o projeto “Entre a memória e o esquecimento...” Disponível em LAHOI-UFPE. José Cláudio faz menção à exposição de Abelardo, tanto na entrevista concedida à Flávio Weinstein e Joana D’arc para o mesmo projeto, como também no texto do catálogo da exposição de comemoração dos quarenta anos de produção de Abelardo da Hora: “Somente ouvi o ‘chamado às armas’ em 1948, na exposição de Abelardo na Rua da Imperatriz. Quatro anos mais tarde, quando, num encontro casual, um ex-colega de colégio, Ivan Carneiro, me convidou para integrar um atelier dirigido por Abelardo da Hora, pesou, além de qualquer informação, o fato de eu ter visto essa exposição de esculturas”. BRUSCKY, Paulo Roberto Barbosa (Org.). *Abelardo de todas as horas*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1988, p. 35.

²¹⁴ A Revista *Contraponto*, na edição de Julho de 1948, publicou uma nota sobre a exposição de Cícero Dias, mencionando informações sobre a exposição e também uma visita feita pelo artista à sede da SAMR. “O pintor visitante foi recepcionado em dias da semana passada, na Sociedade de Arte Moderna, reunindo-se ali, artistas e intelectuais da província.”. In: *Revista Contraponto*, Julho/1948.

²¹⁵ Com o título “O escultor Abelardo da Hora” a revista *Contraponto* publica em Julho de 1948 uma entrevista em que o artista apresenta os traços que marcam seus trabalhos. *Revista Contraponto*, Julho/1948.

²¹⁶ *Idem*.

²¹⁷ *Revista Contraponto*, 07/1948.

O sucesso da exposição, afirmada pela matéria, expressa algumas instâncias de legitimação no mundo da arte. Tem-se a aclamação por parte do pequeno círculo de pessoas que frequentavam esse "pequeno mundo que ama a arte²¹⁸". O sucesso de público da exposição, ainda que não se tenha dados suficientes para ter uma dimensão do que, nas palavras da imprensa da época, significasse o sucesso de expectadores em número quantitativo. As obras expostas, assim como o artista, entram em diálogo com instâncias – a imprensa – que fortalecem seu trabalho enquanto ruptura de um modo tradicional de se produzir escultura, a partir de abordagens que evidenciam a temática dos problemas das cidades modernas²¹⁹. Também vale ressaltar a formação da SAMR como um desdobramento das movimentações artístico-culturais entre parte dos intelectuais da cidade.

A SAMR teria sido criada no recinto da exposição do próprio Abelardo da Hora²²⁰, embora Césio Regueira Costa tenha afirmado, em 1988, que a fundação da SAMR teria nascido dos encontros entre escritores, professores, músicos, poetas, pintores, escultores e fotógrafos, dentro das dependências do Departamento de Documentação e Cultura (DDC)²²¹. De acordo com José Cláudio²²², o retorno de Abelardo da Hora do Rio de Janeiro, teria sido motivado pela iniciativa de fundar, em Recife, uma sociedade de artistas, com o objetivo de trabalharem juntos e criarem a profissão do artista entre eles. O primeiro passo teria sido no momento de sua exposição. Se levarmos em consideração que a exposição de Abelardo da Hora fora promovida e patrocinada pelo DDC, as versões sobre a fundação da SAMR não se anulam, já que a Associação dos Empregados do Comércio pode ser compreendida como uma das dependências do DDC.

No relatório escrito ao DOPES/PE, em 1952, Abelardo da Hora narra a trajetória da Sociedade de Arte Moderna, que no período estava prestes a completar cinco anos de existência. Segundo o escultor, a SAMR surgiu a partir de sua inquietação diante das dificuldades de toda a ordem em relação às atividades artísticas no estado, desde os impostos de qualquer ordem à indiferença do poder público. Assim, Da Hora afirmara²²³ a necessidade

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ Ao relatar as lembranças da Exposição de Abelardo da Hora, José Cláudio destacara: “Numa época em que todo mundo só fazia aqueles nus acadêmicos, Abelardo entrou com temática nova, vigorosa e atual, tratando de gente da terra, problemas do morro, do Sertão.” CLÁUDIO, José. *Memória do Atelier Coletivo*. 2ª ed. Recife: Cepe, 2010, p. 29.

²²⁰ Segundo Wilton de Souza, a fundação da SAMR teria sido um desdobramento da exposição. Estavam presentes Abelardo da Hora, Hélio Feijó, Ladjane Bandeira, Augusto Reinaldo, Reynaldo Fonseca, Darel Valença, entre outros. SOUZA, Wilton de. O escultor Abelardo da Hora. BRUSCKY, *op. cit.* p. 44.

²²¹ COSTA, Césio Regueira. In: BRUSCKY, *op. cit.* p. 42.

²²² CLÁUDIO, *op. cit.* p. 29.

²²³ Em "A história, a memória e o esquecimento", Paul Ricoeur apresenta as especificidades concernentes ao ato de testemunhar. Uma das características do testemunho, segundo o autor, é o fato de que a asserção da realidade

de reagir contra a situação e, para isso, indicara que a mudança realizar-se-ia a partir da criação de uma associação de classe²²⁴. Sendo assim, consultou os artistas dos quais que era próximo, alguns alunos da Escola de Belas Artes de Pernambuco. No relatório, Abelardo da Hora afirma registrar doze nomes²²⁵ para essa primeira chamada.

Ao buscar promover sua primeira exposição de escultura, e para que ela fosse realizada, seria preciso o apoio financeiro e “institucional” da DDC, foi então que Abelardo conheceu Hélio Feijó, que no período trabalhava no Diretório. Por meio da aproximação com Feijó, Da Hora o convidara para participar da sociedade a qual ele pretendia fundar. Hélio Feijó, segundo Abelardo da Hora, teria mencionado a existência de uma Sociedade que pretendia realizar já em 1945, O Grupo dos Independentes. De acordo com o escultor, a lista apresentada por Feijó continha políticos profissionais, jornalistas e engenheiros, mas somente o próprio Hélio Feijó de artista. Ao todo, havia mais de oitenta nomes. Dentre as dificuldades apontadas por Feijó, em relação à formação do Grupo dos Independentes, era a ausência de uma sede para os integrantes e para as reuniões sistemáticas, e tampouco havia um programa que direcionasse as práticas dos integrantes²²⁶.

Faziam parte da SAMR, segundo o artista plástico José Cláudio: Augusto Reinaldo, arquiteto e desenhista, o qual desenhara o emblema da sociedade; Lula Cardoso Ayres, desenhista, ilustrador, muralista e cenógrafo; Francisco Brennand, ceramista, escultor,

é inseparável da conexão com a autodesignação do sujeito que testemunha. No relatório escrito ao DOPES, Abelardo da Hora, enquanto sujeito que inscreve a escrita como possibilidade não só de marcar as páginas de um papel em branco, como também de marcar, enquanto protagonista, uma história, e neste sentido, firmar-se enquanto o protagonista da SAMR. Como se na história da sociedade tivessem existido dois momentos (considerando inclusive O Grupo dos independentes): O antes e o depois de Abelardo da Hora. Isso pode ser demarcado pelo que Ricoeur chama da dimensão fiduciária do testemunho, ou seja, o sujeito que testemunha credita em sua fala a autenticação do testemunho. Isso pode ser verificado na própria fala do escultor quando este se refere às mudanças ocorridas dentro da Sociedade, desde reunir pessoas para fundar a SAMR, a chamar a atenção de Hélio Feijó e dos demais integrantes em relação ao excesso de embriaguez, firmando o interesse por parte dele de solidificar uma seriedade concreta nos trabalhos. Ao longo dos anos, a memória do Atelier Coletivo tem legitimado e firmado a figura de Abelardo da Hora como mentor principal, figura central entre os participantes. RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007. pp. 171-174.

²²⁴ José Bezerra de Brito Neto argumenta que a profissionalização do artista passa a fazer parte da agenda política em Pernambuco, de forma rotineira, só a partir da década de 1960. Fruto do intercambiamento de ideias de vários grupos (coletivos e indivíduos). Entretanto, a criação da SAMR aponta caminhos, já no final dos anos de 1940, para uma reflexão e militância do artista através da formalização de uma associação de classe. Ainda que a Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco tenha sido efetivamente fundada em 1968, as articulações produzidas entre os integrantes da SAMR, com outros artistas no país, evidenciava a preocupação em articular os artistas a partir de uma premissa pautada na coletividade, a fim de reivindicar melhores condições de trabalho. In: BRITO NETO, José Bezerra de. *Carteira de Artista: Memórias da Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco (1968-1970)*. XIII Encontro Nacional de História Oral. História Oral, práticas Educacionais e Interdisciplinaridade. Maio/2016. UFRS- Rio Grande do Sul.

²²⁵ No relatório escrito por Abelardo da Hora, ao se referir aos companheiros, tanto da Associação, quanto aos amigos, o artista utilizava constantemente o substantivo “elemento” para mencioná-los. In: DA HORA, Dopes, 1952. p. 2.

²²⁶Da Hora, *op. cit.* p. 2.

desenhista, pintor, ilustrador e gravador ; Reynaldo Fonseca, pintor, muralista, ilustrador; Darel Valença Lins, gravador, pintor, desenhista, ilustrador; Maria de Jesus Costa, escultora, gravadora; Ladjane Bandeira, pintora, crítica de arte; Delson Lima; Alexandre Berzin, fotógrafo; Waldemar das Chagas; Abelardo Rodrigues, advogado, paisagista, poeta, pintor e colecionador; Tilde Canti, pintora; Antonio França, cenotécnico; Aderbal Jurema, advogado, escrevia artigos para a imprensa de Pernambuco; Carlos Moreira, escritor; Manoel Caetano; Maurílio Bruno, integrante da revista "Resenha Literária"; Permínio Asfora, fundador da revista "Resenha Literária"; Edson Régis, diretor da revista "Região"; Waldemar de Oliveira, editor e revisor da revista "Contraponto"; Alfredo Craveiro Leite, poeta, advogado, jornalista; José Gonçalves de Oliveira; Cesário de Melo; Eliezer Xavier, pintor; Mário Nunes, pintor; Hermilo Borba Filho, dramaturgo; Ziembinski, diretor e ator; Joel Pontes, crítico teatral e ensaísta; José Laurênio, poeta, tradutor, editor e um dos fundadores do Gráfico Amador ; Gilvan Samico, gravador, pintor, desenhista; Barbosa Leite; José Otávio de Freitas Júnior, médico; Bernardo Ludemir, escrevia artigos para a imprensa nos anos 1940/1950; Geraldo Seabra; Gilberto Freyre, sociólogo; José Teixeira; Otávio Morais²²⁷.

No livro “Memórias do Atelier Coletivo”, José Cláudio menciona a relação dos nomes referidos acima como pertencentes à Sociedade, entretanto, torna-se necessário relativizar a lista, tendo em vista que, à época, a maioria dos participantes era de aspirante à artista. Ou seja, poucos deles, ainda nos anos de 1950, viviam de suas produções, mas mantinham empregos paralelos. Os nomes mencionados estão apresentados enquanto integrantes formais da SAMR.

A fundação da SAMR representou, segundo Clarissa Diniz, a primeira iniciativa organizada de legitimação de um campo profissional para a arte em Pernambuco, por meio da institucionalização de uma classe artística²²⁸. Todavia, como afirma José Cláudio²²⁹, os encontros e reuniões entre os participantes da SAMR ocorriam esporadicamente, apenas nas ocasiões em que se tinha algum evento a se organizar. A exemplo, os salões de poesia, as conferências, as exposições fotográficas etc. Antes da formação do Atelier Coletivo, a SAMR organizou o Terceiro²³⁰ e Quarto Salão de Arte Moderna²³¹. Havia também integrantes que

²²⁷ Segundo José Cláudio, Otávio Morais, amigo do então governador Barbosa Lima, teria contribuído para que o então governador aderisse à ideia de Abelardo da Hora de criar “um movimento artístico unificado”, reunindo numa única casa a SAMR, o TEP, a ABDE, e a Orquestra Sinfônica. In: CLÁUDIO, *op. cit.* p. 30.

²²⁸ DINIZ, Clarissa Diniz. Prefácio da Memória do Atelier Coletivo. In: CLÁUDIO, *op. cit.* p. 10.

²²⁹ CLÁUDIO, *op. cit.* p. 31.

²³⁰ No dia 29 de Dezembro de 1948, o "Jornal Pequeno" publicara uma nota sobre o Terceiro Salão de Arte Moderna. Promovido pela SAMR e o Diretório Acadêmico de Direito e a cooperação da Diretoria de Documentação e Cultura. Fora apresentada a dinâmica de apresentação das obras: “Ao lado dos artistas novos”, seriam expostos uma retrospectiva com trabalhos dos integrantes e participantes do Salão dos Independentes de

residiam no Rio de Janeiro, como Abelardo Rodrigues e Percy Lau, aparecendo nos encontros e reuniões casualmente. De toda maneira, é evidente que a formação da SAMR caracterizou uma proposta ousada de interligação entre vários intelectuais que tinham como premissa o interesse de unir forças em busca de uma proposta de trabalho independente:

Oficialmente, a SAMR reforçou o interesse de alguns artistas por processos de criação mais próximos dos ritmos e dos acontecimentos da cidade. A SAMR passa a ser definida, por alguns de seus fundadores, como um órgão independente e de apoio aos artistas, em defesa da Arte Moderna como um meio de narrar a realidade social e, também, de aproximação com as camadas populares²³².

Como afirma Laura Alves de Souza, na citação referida acima, a importância da SAMR era ser um órgão independente em defesa da Arte Moderna. Entretanto, a formação da Sociedade, por vezes, é atrelada estritamente à formação do Atelier Coletivo. Nesse sentido, faz-se necessário uma distinção, já que sua fundação tinha por intuito abranger um leque maior de intervenção e não apenas no que diz respeito às artes plásticas²³³. Pode-se dizer que o Atelier Coletivo, enquanto espaço de formação contínua, sobressaiu-se entre as demais atividades da SAMR. A proposta de reunir numa mesma entidade artistas plásticos, arquitetos, jornalistas, dramaturgos, intelectuais etc., era a tentativa de fortalecer a profissão de artista. Tal iniciativa demonstra a força expressiva da SAMR, enquanto um espaço representativo cultural e artisticamente na cidade do Recife.

1933 e 1936. Trabalhos de Hélio Feijó, Augusto Rodrigues, Percy Lau, Eliezer Xavier, Cícero Dias, Nestor Silva, Carlos de Holanda e Luiz Soares. Os “artistas novos” eram Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, Reynaldo Fonseca, Augusto Reynaldo, Abelardo da Hora, Aloisio Magalhães, Tilde Canti, Ladjane Bandeira, Newton Navarro, Delson Lima, Darel Valença e outros. In *Jornal Pequeno*, 29/ 12/1948. No Dia 13 de dezembro do mesmo ano, o mesmo jornal publicou a convocatória para a participação do Salão especificando as seções da exposição: Pintura, Escultura, Arquitetura, desenho e fotografia. In: *Jornal Pequeno*, 13/12/1949.

²³¹ Embora este evento tenha sido o primeiro salão de arte moderna organizado pela SAMR, a Sociedade dos Artistas Modernos levou em consideração os dois salões anteriores produzidos pelo Grupo dos Independentes. O primeiro, em 1933, e o segundo, em 1936, salão esse que fez parte da programação do Congresso Afro-Brasileiro, coordenado por Gilberto Freyre. Assim, pode-se dizer que a SAMR seria uma continuidade dos Independentes - se levamos em consideração o trabalho coletivo como proposta formativa. Segundo Abelardo da Hora, a sugestão dos nomes dos salões, como continuidade dos Independentes, teria sido feita pelo Hélio Feijó, então presidente da sociedade.

²³² SOUSA, Laura Alves de. *O atelier coletivo em espaços e trajetórias*. Dissertação. (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014, p. 10.

²³³ Fora publicado no dia oito de maio de 1948, uma nota no jornal "Diário da Manhã", convidando os associados para participarem da reunião que aconteceria no mesmo dia, às 16 horas, na sede social da associação, na rua da Imperatriz, nº 35. Segundo o jornal, a reunião seria para que os associados discutissem os pontos básicos da organização e funcionamento da Escola de Arte Moderna. A nota faz menção também às inscrições que seriam feitas a partir do pagamento de uma taxa para pessoas abastadas, sendo gratuitas para pessoas com “menor padrão econômico”. Os cursos ofertados eram pintura, arquitetura, urbanismo, química de arte, escultura, desenho e gravura, dança rítmica, teatro, cinema e fotografia. In: *Diário da manhã*, 08/05/1948.

Na existência da SAMR, houve dois presidentes, o primeiro, Hélio Feijó; o segundo, Abelardo da Hora²³⁴. A mudança da presidência teria ocorrido em decorrência do “excesso de embriaguez” por alguns participantes da Sociedade, inclusive do próprio presidente: “Critiquei-o com a responsabilidade de fundador e diretor do Departamento Artístico, sendo acompanhado por outros sócios, como os colegas Delson Lima, Augusto Reinaldo, Ladjane e outros.²³⁵”.

Havia, por parte de Abelardo da Hora, a necessidade de reiterar a seriedade de promover um trabalho que tinha por base experimentos artísticos, cujo compromisso era desconstruir a imagem que a Sociedade de Arte Moderna tinha até então.²³⁶ Promover um trabalho que beneficiasse as artes e os artistas em detrimento de uma visão partilhada de que o artista seria, todo ele, depravado. A criação da SAMR do Recife representava, também, a oportunidade de se posicionar contrariamente à “tendência cosmopolita” da arte produzida no Brasil, pois, segundo o escultor, ameaçava a cultura e a tradição do país²³⁷.

A tendência cosmopolita, mencionada por Da Hora, materializava-se em produções que, de acordo com Santuza Naves²³⁸, representavam o segundo surto vanguardista na América Latina, o Construtivismo. Produções pautadas nas possibilidades não-figurativas de expressão, nas quais havia a predominância da arte concreta, principalmente desenvolvidas a partir das experimentações do grupo *Ruptura*²³⁹. Segundo Naves, durante as décadas de 1920 e 1930, os artistas brasileiros, em nome de um projeto de unificação nacional, promoveram propostas estéticas em detrimento de uma renovação formal. Seria ao longo das décadas de

²³⁴ No dia 16 de maio de 1950, é publicado no jornal "Folha do Povo", um artigo sobre a eleição da SAMR, apresentando a organização como um exemplo para as organizações culturais do Estado. “Reuniu-se no sábado em assembleia geral e extraordinária, a Sociedade de Arte Moderna, para a escolha de sua nova diretoria. Para a direção dos trabalhos, após iniciada a assembleia, foi aclamado o dr. Sousa Barros, representando do IBGE no Estado.” A chapa eleita correspondia a Abelardo da Hora, presidente; vice-presidente: Reynaldo Fonseca; 1º secretário: Tildi Canti; 2º secretário: Wilton Barbosa; tesoureira: Maria de Jesus Costa; Diretor do Departamento Artístico: Delson Lima; Direto de publicidade; Luiz Veloso; Conselho Fiscal: Dr. Sousa Barros, Lula Cardoso Ayres, Otávio de Moraes, Manoel Caetano e Regueira Costa. In: *Folha do Povo*, 16/05/1950.

²³⁵ DA HORA, Dopes, 1952.

²³⁶ Da Hora objetivava extinguir “a fama de gafeira, rendez-vous”, que segundo ele, vinha manchando a sociedade perante o público. Idem. p 4

²³⁷ Idem. p. 1.

²³⁸ NAVES, Santuza Cambraia. Os experimentos culturais nos anos 1940/1950: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

²³⁹ Em Dezembro de 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, é inaugurada a exposição que representaria um dos primeiros marcos da arte concreta no país. Intitulada Ruptura, a mostra fora organizada por um grupo de sete artistas residentes de São Paulo: os poloneses Anatol Charoux e Leopoldo Haar, o austríaco Lothar Charoux, o húngaro Főjér, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro. Reunidos para discutir arte abstrata e filosofia, a teoria da pura visualidade do filósofo alemão Konrad Fiedler e o conceito de forma cunhado pela psicologia da Gestalt. O grupo Ruptura defendera a autonomia da arte e da pesquisa com base em princípios claros e universais. Para saber mais: <enciclopédia.itaucultura.com.br> Acesso em: xx/xx/xxxx

1940 e 1950, que as preocupações identitárias – e, por consequência, de unificação nacional – cederão espaço para projetos e produções de cunho socialista²⁴⁰.

O destino da SAMR, traçado pelo então presidente Abelardo da Hora, era de promover um espaço em que fosse possível educar novos aspirantes a fim de unirem forças e integrarem a sociedade com responsabilidade, menos egoísmo e autossuficiência²⁴¹. Entre os antigos integrantes da sociedade, segundo o escultor, não havia assiduidade nos encontros e reuniões, “sofriam da desgraça de se julgarem gênios²⁴²” e a isso se devia o fato das exposições não constituírem uma unidade plástica. Todavia, quando Wilton de Souza, em entrevista, relata as relações entre os integrantes no processo formativo, aponta uma visão diferente da relatada por Abelardo da Hora em 1952: “Como tinha cada um, não tinha nenhuma estrela. Todos tinham sua técnica. Então, foi boa essa reunião do Ateliê Coletivo, porque cada um dentro de sua técnica, passavam seus conhecimentos aos colegas, e vice e versa²⁴³”.

Mais do que confrontar pontos de vistas, torna-se pertinente considerar que além do distanciamento dos fatos, como quando Da Hora testemunhou para o DOPES, o Atelier estava em funcionamento, e quando Wilton de Souza concedeu a entrevista, tinha-se passado mais de quarenta anos. Excetuando o fato de que, entre o vivido e o narrado, existe um fosso enorme para ambos os casos. O discurso de Wilton de Souza está inserido dentro de um processo que, nos últimos trinta anos, desde a primeira publicação do livro *Memórias do Atelier Coletivo*²⁴⁴, vem-se fortalecendo por parte da escrita tanto historiográfica quanto artística. Escrita que proporciona uma memória legitimadora e, de certa maneira, cristalizadora do que foi e continua sendo o Atelier e a SAMR. Tendo em vista que a história não se isola no passado, pois ganha (re)significação no constante movimento da sua relação com o(s) presente(s)²⁴⁵.

²⁴⁰ Para Santuza Naves, havia duas vertentes “de esquerda” no país, todavia, a maneira como ambas defendiam as ideias progressivas eram pautados em caminhos opostos. A primeira vertente defendia o naturalismo, representando uma continuidade do movimento modernista desenvolvido nas décadas anteriores; segunda vertente, tendo como centro o grupo Ruptura, promovia produções abstratas. Segundo a autora, no decorrer dos anos de 1950, o Grupo Ruptura assumirá uma postura “realmente vanguardista” no país, ao reivindicar a herança de Kandinsky e Mondrian, artistas que postulavam a autonomia da arte com relação à representação figurativa do mundo e das coisas. NAVES, op. cit., pp. 278-279.

²⁴¹ DA HORA, Dopes, p. 5.

²⁴² Idem.

²⁴³ Wilton de Souza em entrevista cedida para Flávio Weinstein e Joana D’arc para o projeto “*Entre a Memória e o esquecimento*”. Disponível em: LAHOI-UFPE. Acesso em: 21/05/2016

²⁴⁴ A primeira publicação do livro “*Memória do atelier coletivo*” (1952-1957), é de 1978. Pela editora Artespaço, Recife.

²⁴⁵ Jeanne Marie Gagnebin, a partir das teses “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin, sobre a história em sua relação com a verdade e a memória do passado, ratifica a especificidade estabelecida sobre o historiador, a relação que este mantém com o seu tempo e com um momento do passado. Assim, a “história” é preenchida pelo tempo-agora [Jetztzeit]. A autora salienta a fragilidade em relação aos rastros utilizados pelos historiadores, como a memória, assim também como a fragilidade da escrita. A tarefa do historiador, afirma a autora, é que seu ofício firma-se no paradoxo. O seu trabalho tem por base o objetivo de lutar contra o esquecimento e a denegação, utilizando a ideia de luta, contra a mentira, sem, contudo, cair em uma definição dogmática de

Os espaços alugados para a sede do Atelier eram ambientados para que não representassem o lugar comum da sala de aula, em que o interior da sala e as cadeiras fossem enfileiradas umas às outras. O ambiente era organizado para ser também confortável, frisando a marca dos integrantes que ali circulavam. Gilvan Samico recorda-se, por exemplo, da sede da Rua Velha, onde se ouviam músicas, havia livros²⁴⁶ e bons discos²⁴⁷. Já José Cláudio, menciona o momento em que Abelardo da Hora levava uma vitrola de dar corda, também na sede da Rua Velha. Foi dentro das dependências do Atelier Coletivo que José Cláudio ouvira pela primeira vez música clássica²⁴⁸.

A diversidade partilhada entre os integrantes fortalecia e reafirmava a preocupação de fazer com que as aulas pudessem ser um momento de troca entre o que cada integrante desenvolvia separadamente. Por mais que, de acordo com Abelardo da Hora, essa diversidade fosse negativa para a constituição de uma unidade plástica entre os trabalhos apresentados pelo grupo nos salões e exposições. Nesse contexto, Souza afirmava:

Eu via Samico num desenho muito preso, desenhando muito, com muita seriedade, muita calma, fazendo uma pintura e depois botava fora a pintura, porque não era aquilo que ele queria. E começava de novo, desenhava. Foi quando depois a gente começou a trabalhar. Zé Cláudio com a experiência que ele já tinha tido com a influência de Cavalcanti, de Portinari, com aquelas figuras pesadas, figuras humanas. Como Wellington começou a desenvolver um trabalho estilizado, e dentro de uma formação muito livre. [...] Como também tínhamos influência muito grande de Lula Cardoso Ayres. Que aparecia fazendo grandes painéis, com aquelas estilizações de formas. E eu achava que aquilo era o que deveria ser feito²⁴⁹.

A argila, que nada mais é do a mistura do barro com a água, esta captada nas torneiras, baldes, rios e lagos; aquele encontrado no chão, em tijolos e paredes. Dependendo das proporções de suas medidas, é possível compor uma liga para dar forma a jarros, bonecos e outros objetos. A argila é aqui apresentada enquanto elemento em que se é possível manusear e inscrever na matéria o movimento das mãos, dos dedos, o movimento e ritmo que é único a cada indivíduo. Entretanto, na medida em que, a partir de um único bloco de argila, mais de

verdade. Portanto, segundo a autora, essa preocupação com a verdade do passado, “se completa, na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 39-47.

²⁴⁶ Wellington Virgolino declarou que, no Atelier, teve o primeiro contato com um livro de arte. O livro era sobre Diego Rivera: “O que sei é que nunca mais larguei o livro. Ele ensinava tudo sobre Rivera, além de contar sua vida. Foi com ele que tive as primeiras noções de composição e outras coisas mais. Foi com ele que a figura humana entrou nos meus quadros e não sei mais.” Wellington Virgolino. In: CLÁUDIO, *op. cit.*, p. 70

²⁴⁷ Gilvan Samico. In: CLÁUDIO, *op. cit.*, p. 96.

²⁴⁸ CLÁUDIO, *op. cit.*, p. 37

²⁴⁹ SOUZA, Wilton de. Entrevista concedida à Joana D’arc Lima e Flávio Weinstein para o projeto “Entre a memória e o esquecimento” em 2014.

uma pessoa molda a massa, seu resultado será coletivo, comum àqueles que produzirão o objeto, seja ele qual for. Mas o que a argila tem a ver com a troca entre os integrantes do Atelier? Por mais que cada integrante possuísse uma maneira própria de dar “forma” aos seus desenhos, quadros, esculturas, a oportunidade de observar e conhecer outros modos de experimentação ampliava o horizonte de possibilidades partilhado entre eles. Não havia espaço para o certo ou errado, havia possibilidades. Desse modo, a argila, enquanto metáfora, pode ser entendida como o estabelecimento de vários fios para o desenvolvimento pessoal e coletivo. Assim como o narrador que, ao contar uma história, inscreve-se na oralidade e disponibiliza caminhos para a continuação de uma história que poderá ser desenvolvida pelo ouvinte. Essa experiência de intercambiar técnicas e meios de construir visualidades, sugere a possibilidade do aprendizado através do escambo, ou seja, da troca entre os participantes. Wellington Virgolino narra o surgimento do Atelier Coletivo como uma proposta partilhada:

Nasceu a ideia do Atelier Coletivo. Acho que a ideia foi coletiva. Quem falou primeiro, não sei. Dizer que foi Abelardo, Samico, Wilton, ou outro qualquer seria injustiça. E se a gente fizesse uma cota e alugasse uma casa? Era o ovo de Colombo. Se faz uma relação do preço do aluguel, da luz, água, etc. E milagre, sobrava dinheiro até para material. Foi uma festa! Parecia um bando de doidos do Recife procurando casa. Me lembro que ‘corremos’ um bocado delas, uma no Hospício, outra na Travessa do Veras e outras e outras. Até que a de nº 57, na rua da Soledade, serviu. Não me lembro quanto era o aluguel, mas sei que foi no dia 05 de janeiro de 1952. Amigos influentes de Abelardo da Hora na Câmara dos Deputados conseguiram uma subvenção (não me lembro se já era o Augusto Lucena, irmão de Margarida, mulher de Abelardo, que depois por decreto considerou o Atelier Coletivo de utilidade Pública). O fato é que a casa foi alugada e começamos a trabalhar. Começamos a virar pintores, escultores, desenhistas e gravadores, por ordem e graça da vontade de fazer²⁵⁰.

Para Reynaldo Fonseca, a SAMR e o Atelier Coletivo representavam a possibilidade do encontro dos artistas, o qual só era possível uma vez ao ano, na inauguração do Salão do Museu do Estado²⁵¹, espaço no qual acadêmicos e modernos “lutavam ferozmente” pelos prêmios²⁵².

A troca constante entre os integrantes fazia com que houvesse confusão no momento de nomear a autoria dos trabalhos. Wellington Virgolino chegou a comentar, na memória do Atelier Coletivo, a existência de vários trabalhos não assinados por ele, por não saber se de fato eram de sua autoria, ou de Samico, ou Zé Cláudio, ou Ionaldo. “Cada um pegava os

²⁵⁰ VIRGOLINO, Wellington. In: Cláudio, 2010. *op. cit.* pp. 68-69.

²⁵¹ A partir de 1942, o Museu do Estado de Pernambuco passou a realizar Salão de artes plásticas, inicialmente fora denominado “Salão Anual de Pintura”, de 1942 a 1969.

²⁵² FONSECA, Reynaldo. In Cláudio, 2010, *op. cit.* pp. 93.

defeitos e as virtudes do outro. Zé Cláudio conta no livro que escreveu, que quando esteve na Bahia a turma o confundiu comigo...e ele deixou passar.²⁵³”

Contudo, essa mesma troca, dentro dos moldes que eram controlados por Abelardo da Hora, tanto pelos debates quanto pela direção de arte, incomodava alguns artistas:

Me afastei do atelier porque não podia mais aceitar a imposição de Abelardo nem o fato de eu impor aos outros, isso tudo me dava a impressão de que a obra não era minha, e me aborrecia [...] Eu era um cara urbano, na verdade. A problemática rural, do trabalhador do campo, não era minha problemática. Portanto, tudo o que eu fazia era baseado em informação dos outros, decalcado de trabalho dos outros, não era enfim, fruto da *minha* (grifo do autor) realidade. Isso me desgostava²⁵⁴.

O determinismo social, imposto por Da Hora, criava impasses e desacertos entre alguns artistas do Atelier, como salienta Virgolino. No Brasil, a temática e abordagem social estava sendo discutida por alguns artistas desde o início do século XX, já que o compromisso com a construção da identidade nacional fazia parte do compromisso da intelectualidade brasileira. Essa postura política atravessará a década de 1950, em Pernambuco.

Em São Paulo, o interesse por parte dos artistas de participarem da remodelação e reurbanização da cidade, segundo Aracy Amaral, manifestara-se desde fins dos anos de 1930²⁵⁵. Lívio Abramo teria sido o primeiro artista a reivindicar essa articulação frente ao poder público. Nessa mesma perspectiva de preocupação da inserção do artista dentro das transformações na cidade, a autora menciona o manifesto da recém-criada "Oficina de Arte²⁵⁶" (ODA), publicado por Odetto Guersoni. Com o objetivo de “criar uma frente de trabalho possibilitando ao artista aplicar sua arte na ‘arquitetura’, na paisagem citadina, na ilustração, no teatro, no cinema e em tudo que seja para o povo, para as grandes massas²⁵⁷”. Aracy Amaral argumentará que essas articulações que tinham por ênfase a arte “ao sol, nas praças, entre o povo”, contrapondo a vertente da arte enquanto produto direcionado por e para a elite, traria um implícito interesse pela gravura, modalidade em que poderia ser possível a arte multiplicada, com o objetivo de atingir as massas. Esse interesse fará como que Scliar, ao retornar de Paris, forme o Clube de Gravura que, a partir de Porto Alegre, se irradiará pelo

²⁵³ VIRGOLINO, Virgolino. In: Cláudio, 2010, *op. cit.* pp.70.

²⁵⁴ Depoimento de Wellington Virgolino à Aracy Amaral. Recife, 17/01/1979. In: AMARAL, 1984, *op. cit.*, p. 190.

²⁵⁵ AMARAL, 1984, *op. cit.*, p. 136.

²⁵⁶ Segundo Aracy Amaral, seria a primeira entidade que registra a tradição do artista de São Paulo em agrupar-se em associações de classe, nos anos de 1930 (grupos como Santa Helena, Osirarte, Sindicato dos artistas plásticos, etc.). *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*.

país. É dentro das dependências do Atelier Coletivo que será formado o Clube de Gravura do Recife.

Sobre a questão social e o engajamento por parte do artista, tem-se registro de texto de 1933, escrito por Di Cavalcanti, sobre a exposição de Tarsila do Amaral. Nesse texto, Di Cavalcanti reivindica a participação dos artistas no processo revolucionário:

Nós artistas não podemos nos separar da humanidade, com veleidades de possuímos qualquer coisa de superior aos nossos semelhantes. Por isso, quando um artista sente-se incompreendido não pode repudiar a incompreensão que o circunda, deve ao contrário procurar as razões dessa incompreensão²⁵⁸.

A preocupação social, diante da efervescência política em todo o mundo, não tocara apenas Di Cavalcanti, Aracy Amaral faz menção a Quirino Campofiorito, ao retratar a obra *O operário*, já em 1932²⁵⁹. A influência para o posicionamento de intelectuais revolucionários na cidade de São Paulo, advém também de uma série de motins e revoltas que aconteceram na cidade²⁶⁰. Todavia, não será de São Paulo a influência para a produção de trabalhos que tinham por base a problemática social, de acordo com os integrantes do Atelier. A influência teria vindo através da experiência mexicana, especificamente a partir do contato com o livro sobre Diego Rivera, que José Cláudio havia levado para a sede do Atelier. De acordo com José Cláudio, as influências estéticas tinham dois polos: o primeiro, derivado da produção mexicana, especificamente, as abordagens de Diego Rivera. Já o segundo, seria a escola de Paris.

De acordo com José Cláudio²⁶¹, houve uma confluência de ideais entre Abelardo da Hora e os muralistas mexicanos, mas o ponto de partida para os demais integrantes do Atelier, para debruçar-se sobre as questões sociais, tenha sido o livro por eles partilhado, além do entusiasmo de Da Hora. José Cláudio ainda afirmara, que mesmo àqueles de tendências voltadas pra um formalismo francês,

Não ousavam pintar outro assunto que não fossem figuras do povo, trabalhadores, camponeses, feirantes, vaqueiros, ambulantes estivadores,

²⁵⁸DI CAVALCANTI. “ A exposição de Tarsila, a nossa época e arte”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro. 15/10/1933.

²⁵⁹ AMARAL, 1984, *op. cit.*, p. 32.

²⁶⁰ Desde a década de 1920, segundo a autora, uma série de movimentações e greves protagonizada por socialistas e proletariados emerge na cidade de São Paulo: Greve dos padeiros e a greve dos fogueiros da E. F. Nordeste, em Bauru, em 1911; dos tecelões em 1913; a greve geral em 1917 nos bairros da Moóca e do Brás. Em 1922 surge o Partido Comunista do Brasil. *Idem*, p. 34.

²⁶¹ CLÁUDIO, 2010, *op. cit.*, p. 45

crianças pobres. Ninguém ousava pintar paisagem, nem mesmo como fundo. Os quadros tinham de ser ocupados pelas figuras, como fazia Rivera. O espaço de um quadro era precioso demais para ser desperdiçado com fundos românticos²⁶².

Admite-se o protagonismo e o direcionamento proposto por Abelardo da Hora no caminho trilhado dentro do Atelier em relação aos motivos representados, à cultura popular, aos trabalhadores do campo e da cidade. Nesse sentido, é possível demarcar os limites existentes dentro das práticas estéticas do Coletivo. Ou seja, o discurso recorrente de um aprendizado compartilhado era aceitável, na medida em que esse aprendizado estivesse dentro dos parâmetros definidos por Abelardo da Hora. Esse determinismo representacional gerava inquietação por parte de alguns integrantes:

O que parecia insistência de Abelardo, de dirigir o grupo para uma linha popular-polêmica me exasperava. A liberdade de criação era para mim indispensável. A gravura em gesso (invenção de Abelardo), com rendimento bastante inferior à madeira, foi outro motivo que fez com que cada vez mais me sentisse deslocado, talvez mal aceito, chegando mesmo um belo dia a ser intimado a sair da sala, já que ia haver uma reunião da diretoria ou coisa que o valha, na qual seria *persona non grata*; e, de outra feita, convidado a retirar meus quadros de uma exposição coletiva do grupo²⁶³.

Os recursos financeiros que custeavam os materiais eram, na maioria das vezes, precários. Houve, desta forma, a tentativa de buscar meios e materiais alternativos para a produção das gravuras. Ainda que os resultados não fossem os mesmos – tendo como matéria-prima a madeira e o gesso – dentro das possibilidades partilhadas entre os integrantes, o gesso era o material possível. Reynaldo Fonseca menciona a liberdade de criação limitada dentro das dependências do Coletivo, criando relações de conflito silenciadas, mas que, ao retirar os quadros da exposição coletiva, demarcava que o Atelier Coletivo não possuía um perfil tão coletivo como se havia pensado.

Os embates que ocorriam dentro das dependências do Coletivo, alertavam para o fato de que, no grupo, reivindicavam-se posturas demarcadas. Abelardo da Hora não abria espaços para expressões que iam de encontro às questões ideológicas por ele impostas:

Discordo tanto do internacionalismo como do cosmopolitismo, posto que essas posturas nivelam as coisas e distanciam-nos da base, do apoio da cultura popular. [...] Minha posição é em defesa de uma forma de expressão brasileira. No Atelier Coletivo eu era contra até os que queriam fazer

²⁶² CLAUDIO, 2010, *op. cit.*, p. 45.

²⁶³ FONSECA, Reynaldo. In: CLÁUDIO, 2010. *op. cit.*, p. 94.

‘natureza morta’. Se alguém quiser fazer uma pesquisa, é válido que o faça. Mas deve haver uma preocupação em dar uma expressão brasileira em nossa criação artística, para preservar a defesa do caráter nacional da criação artística²⁶⁴.

O projeto de construção de uma identidade pautada no homem da terra, no homem do povo, era o mote imposto por Abelardo da Hora aos demais integrantes. Essa imposição tinha por característica a trajetória traçada pelo escultor, membro do Partido Comunista. Portanto, objetivava-se fazer com que a arte fosse meio de apropriação das massas para a efetivação da revolução. A arte como missão para ser instrumento de mudança social²⁶⁵.

É possível perceber paralelismos entre as proposições de Gilberto Freyre e o direcionamento representativo proposto por Abelardo da Hora, o qual afirmara que, “Na verdade, na ‘civilização nordeste’ a gente vê outra coisa distinta, posto que ocorre a manutenção de um clima próprio: há uma unidade poética muito forte, em que a presença da terra é uma constante²⁶⁶”. Para investigar a presença da terra entre os nordestinos, os pernambucanos, o escultor propunha que as representações das figuras teriam de vir atreladas aos seus instrumentos de laboro, elemento utilizado não apenas para identificar os personagens, mas também para evidenciar que esses atores estavam sempre ocupados²⁶⁷. A atenção dada a esses temas fará com que os integrantes do Atelier Coletivo estabeleçam uma aproximação direta com a cidade do Recife, como defende Laura Sousa:

Observar e transitar pela cidade se tornaram, ações próprias à produção artística no Recife. O espaço público, muitas vezes, era o ateliê a céu aberto onde os primeiros traços e o estudo dos movimentos, principalmente na representação de danças populares, eram iniciados a partir da técnica da Pose-Rápida²⁶⁸.

²⁶⁴ Depoimento de Abelardo da Hora, cedido à Aracy Amaral em janeiro de 1979. In: AMARAL, 1984, *op. cit.* p. 189.

²⁶⁵ A visão romântica ligada aos fundamentos do Partido Comunista Brasileiro (PPCB), de acordo com Ridenti, está ligado à ênfase dada à questão nacional e, conseqüentemente, na constituição de um povo. Será na defesa da cultura nacional, principalmente nas artes, que se repercutirá a valorização da identidade de um “suposto homem autêntico do povo brasileiro para implantar o progresso e a revolução.” In: RIDENTI, *op. cit.* p. 47.

²⁶⁶ DA HORA, Abelardo *apud*, AMARAL, 1984, *op. cit.*, p. 189.

²⁶⁷ A representação de elementos como o puçá, tratando-se de pescadores; balde, vassoura, tamborete, vaca, tratando-se de ordenha; potes, tijolos, telhas, tratando-se de olaria; forno, rodo, prensa, cocho-de-peneirar, tratando-se da produção de farinha. Segundo José Cláudio, quando se tratava da casa-de-farinha, podia-se representar também cachorro, galinha ciscando ao pé da ceva, cavalos carregando lenha ou a própria farinha. Em relação aos festejos populares, havia os lanceiros, as figuras de maracatu e caboclinhos, além dos passistas de frevo. Todavia, tinha-se o cuidado de os motivos não enveredarem para o erotismo. Os protótipos típicos do mundo do trabalho: machadeiro, carpinteiro, os atletas de suas profissões. In: CLÁUDIO, 2010, *op. cit.* p. 46.

²⁶⁸ O processo de representação incorporado pelos integrantes do Atelier Coletivo, segundo Sousa, pode ser compreendido como uma crítica ao processo de desenvolvimento urbano da região central da cidade do Recife e, também, como resultante das mudanças econômicas e culturais, decorrentes de tais transformações. SOUZA, *op. cit.* p. 15

São da cidade, do espaço público, os “praticantes ordinários” retratados nas gravuras e desenhos, principalmente através da técnica Pose-Rápida, proposta pelo então presidente da SAMR. Este debruçar-se sobre a cidade pode ser correspondido à própria ideia de movimento que perpassa a modernidade. A técnica consistia na possibilidade de gastar o mínimo de tempo possível na execução do desenho – variava entre dois e meio minuto o tempo dedicado às poses paradas. Abelardo da Hora propunha esse exercício como uma forma de fazer com que seus alunos tivessem uma maior destreza, concentração, olhar certo e disciplinado. A atenção necessária para “vomitar o desenho sem nenhum tempo²⁶⁹”. Segundo José Cláudio, esse modo de experimentação vinha com a recomendação do uso que se tinha para organizar o tempo, dessa forma, os alunos deveriam usufruir a maior parte desse tempo para olhar e não para riscar²⁷⁰. O ritmo e agitação para a representação das figuras em movimento — em espaços como feiras, sessões de xangô etc. — fazia com que os alunos adentrassem na dinâmica desses espaços, percebendo “no vozerio dos feirantes, no ruge-ruge de gente” e paralisassem o que estavam a fazer:

O fato de desenharmos no local, no vozerio dos feirantes, o ruge-ruge de gente, descobrindo detalhes, ou no aperto de um mocambo numa sessão de xangô, ouvindo o toque, os desenhos iam sendo feitos sem que na verdade soubéssemos o que estávamos fazendo, dançando ou praticando um ato sexual²⁷¹.

José Cláudio estabelece uma estreita relação entre a Pose-Rápida e uma anedota sobre um pintor paisagista chinês chamado Wu-Tao-Tzu. A pedido do imperador, o pintor Wu-Tao-Tzu teria saído para pintar bambus e, ao regressar, sem ter consigo uma única pincelada, teria dito: “tenho tudo aqui”, apontando para o coração. Cláudio, a partir dos ensinamentos do mestre pintor taoísta, faz menção à circulação e controle da energia vital, que estava contida em todos, mas era preciso exercitá-la. O aprendizado estabelecido entre a relação da Pose-Rápida e o taoísmo, é o entendimento de que “a mão e o coração não estão de acordo”. Era preciso, portanto, deixar o movimento do pincel entorpecer-se pelo seu livre movimento²⁷².

Ao mesmo tempo em que era proposto um olhar para fora, a fim de adentrar no universo e movimento dos espaços, dos lugares, da energia partilhada da cidade e seus

²⁶⁹ CLÁUDIO, 2010, *op. cit.* p. 47

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² CLÁUDIO, 2010, *op. cit.* p. 47.

festejos, pode-se entender a experiência da Pose-Rápida²⁷³ como possibilidade de despreendimento do “real”. Dito de outra maneira, a técnica fazia com que o artista se debruçasse sobre o momento, entendendo o instante e a velocidade do ritmo transposto no papel. O “real” surge nos desenhos como a tentativa de fixar um instante na sua potencialidade efêmera. Desse modo, a liberdade proposta no sentido de não se ater ao desenho como representação do “real”, tal qual foi visto, mas, sim, do desenho como expressão de fugacidade de um presente, de um suspiro.

A arte moderna, a partir das trocas vivenciadas no Atelier Coletivo, utilizará o desenho como meio de contrapor o real inscrito na fotografia, como atesta Wilton de Souza:

[...] Wellington tem um traço bem fixo e o meu é cheio de rabisco, porque eu procuro riscando. Procuro a forma riscando. Então eu vou criando dentro do que os próprios traços vão formando. Então dali surge toda a grandeza de um desenho. E tive também a beleza da coisa de ver, também, Ionaldo fazendo desenho inspirado em outros pintores modernistas. E quando desenhava pintura chapada, uma coisa muito (trecho ininteligível 9:09 – 9:10). Quer dizer, o bonitinho nós tínhamos na fotografia, que você batia a fotografia e fixava o momento. E no desenho, você procurava e criava. Não se aproximava ao efeito da fotografia, mas fazia tanto quanto. Então esse foi o meu desenvolvimento²⁷⁴.

A reflexão proposta a partir da experimentação das possibilidades contidas no ato de inscrever sobre o papel figuras e motivos, abria espaços para que os alunos, os artistas, se desprendessem da necessidade de produzir um desenho que se aproximasse ao efeito da fotografia. Nas palavras de Wilton de Souza, percebe-se o objetivo a ser alcançado no desenho enquanto potência de criação. Ou seja, desvencilhar cada vez mais o ato de desenhar da necessidade de uma figuração naturalista. Ainda que cada artista desenvolvesse individualmente seus processos de criação, a liberdade proposta de se deixar perder-se no emaranhado dos rabiscos e traços, estimulava uma maior autonomia por parte desses artistas, os quais buscavam definir os horizontes possíveis de representação.

O Atelier Coletivo, como desdobramento da SAMR, representou a realização de uma continuidade formativa que permeava as artes e a educação artística. Essa continuidade foi, de certo modo, resultante dos cursos ofertados por seus integrantes, desde o curso de fotografia, desenho etc. Representou também a possibilidade da construção de um ensino, produção e reflexão sobre arte coletivamente. Essa reflexão, segundo Diniz, repercutirá até no modo

²⁷³ Os materiais usados, de acordo com José Cláudio, eram lápis mole de grafite ou carvão. Lápis Wolf's e Condé. Utilizava-se papeis de jornal, tamanho de ofício. Idem, p. 47.

²⁷⁴ Wilton de Souza em entrevista concedida ao projeto “*Entre a memória e o esquecimento*”, 2015. Disponível in: LAHOI-UFPE. Acesso em: 10/01/1016

como seus integrantes mobilizaram as estratégias de comercialização²⁷⁵ de suas obras²⁷⁶. Todavia o maior problema, tanto do Atelier quanto da SAMR, eram as finanças. A sociedade surgiu a partir do comprometimento de seus integrantes de dividir os gastos entre todos, a partir de uma cota mensal. O aluguel do prédio em que se instalaria o Atelier também era cotizado, entretanto, não havia por parte dos integrantes o compromisso de pagar todos os meses suas devidas partes. As cotas serviam tanto para o pagamento do aluguel, como também para suprir os materiais necessários para a promoção dos cursos e oficinas.

Como atesta Clarissa Diniz²⁷⁷, nos anos de 1950, o Atelier Coletivo significará a mais *clara* distinção dos paradigmas da arte moderna, em relação à arte acadêmica promovida na escola de Belas Artes. Essa diferenciação, segundo a autora, é perceptível a partir da articulação do projeto político (proposto por Abelardo da Hora), e as investigações estéticas perpetradas. Não havia, de certo modo, uma distinção rígida e radical no que se produzia em Pernambuco, entre arte moderna e arte acadêmica, até os anos de 1950. Se analisarmos o surgimento da Escola de Belas Artes, que fora inaugurada em 1932, esta já surge em contraposição à arte moderna. E, se considerarmos os acontecimentos que perpassavam a inauguração da EBA-PE e as articulações subsequentes, a tradição de uma prática acadêmica restrita²⁷⁸ já vinha sendo questionada antes mesmo de seu surgimento. O movimento de ruptura fora protagonizado por parte dos integrantes que tiveram algum vínculo com a EBA-PE. Esse conflito constante pode ser evidenciado quando Wilton de Souza refere-se à agitação cultural no mundo das artes plásticas da cidade:

As artes estavam em atrito, principalmente aqui em Recife, porque naquela época, já na década de trinta, surgiu a fundação da Escola de Belas Artes e paralelamente surgiu um grupo de artistas que protestava contra o que era ensinado na Escola de Belas Artes. Um dizia que os acadêmicos não sabiam pintar, não sabiam desenhar, e a mesma coisa diziam os acadêmicos dos modernistas. Os artistas que queriam ser livres. Tanto que foi criado na década de trinta também um grupo dos Independentes. Que era Eliezer Xavier, Cícero Dias, Hélio Feijó, o próprio Abelardo da Hora estava surgindo na época, Lula Cardoso Ayres. Esse pessoal todo, contra Murilo La

²⁷⁵ Para entender mais as dinâmicas de comercialização das obras de alguns dos integrantes do Atelier, consultar: SOUSA, *op. cit.* pp. 86-127.

²⁷⁶ CLÁUDIO, 2010, *op. cit.* pp. 9-17.

²⁷⁷ *Idem*, p. 11.

²⁷⁸ A EBA-PE nasce em reação contrária à arte moderna. A EBA-PE representa a institucionalização de uma estética acadêmica. Em 1930 acontece a Exposição da então Escola de Paris, mencionada no primeiro capítulo, com menos de um ano de fundação da EBA-PE, ocorre também o I Salão dos Independentes de Pernambuco, que se proclamava moderno em oposição às práticas academicistas.

Greca, Baltazar da Câmara, Mário Nunes. E isso veio evidenciar todo um movimento. E eu fiquei meio tonto, porque não sabia para que lado fosse²⁷⁹.

Bourdieu faz referência à dinâmica do campo como a dinâmica de um jogo, e até mesmo de uma guerra, já que a batalha é constante, caracteriza o fato de que a posição entre os participantes se dará na medida em que seus agentes se relacionarem dentro do jogo. Na fala de Souza, o que se percebe é um embate acirrado, no qual os grupos, modernos e acadêmicos buscam, dentro do campo das artes de Pernambuco, um lugar de evidência. Nesse sentido, o outro (aquele que está em oposição) será mencionado como “aquele que não sabe desenhar, não sabe pintar”. Esses embates não se restringem ao aspecto plástico das representações, pois também estão em jogo os espaços disputados por ambos os grupos, desde as premiações nos salões aos espaços expositivos²⁸⁰.

Os integrantes do Atelier Coletivo lutavam em várias frentes, a exemplo da Escola de Belas Artes de Pernambuco, na busca de legitimação dentro dos escassos espaços de premiação e exposição. Lutavam entre si dentro das próprias dependências do Coletivo, ainda que Abelardo da Hora frisasse os limites concernentes aos temas e motivos abordados, essa demarcação limitava a liberdade partilhada entre os integrantes. O Atelier Coletivo, enquanto desdobramento da SAMR, lutava frente aos movimentos internacionalizantes que permearam as produções o eixo Rio-São Paulo, com a tendência de que a construção dos museus de arte moderna e exposições abstratas, faria com que se demarcasse uma espécie de conflito entre o figurativismo e a abstração no país.

Na compreensão do mundo da arte, a partir da ideia da colaboração entre os agentes, é possível demarcar as experiências firmadas na Sociedade de Artistas Modernos do Recife e no Atelier Coletivo, como espaços de desdobramento político, estético e social. Os artistas que partilharam vivências e sociabilidades dentro das dependências do Atelier, ainda que pela afirmação de uma história cristalizada e, em consequência, idealizada do que foi partilhado entre eles, suas memórias e relatos são significativos para entender as dinâmicas que perpassavam as relações dentro dos espaços formativos.

Nesse sentido, destaca-se a centralidade da SAMR e do Atelier, porque a importância de sua articulação e engajamento ultrapassa os limites temporais de sua existência. A SAMR

²⁷⁹ Wilton de Souza, Entrevista concedida para o projetoprojeto “*Entre a memória e o esquecimento*”, 2015. Disponível em: LAHOI-UFPE. Acesso em: 10/01/2016.

²⁸⁰ Entender as posições ocupadas pelos artistas e seus produtos, em relação aos demais agentes no campo é importante para compreender os meios pelos quais os processos de ruptura e permanência dar-se-ão. Essas mudanças estarão relacionadas de acordo com suas posições ocupadas no campo. A linha tênue será traçada para estabelecer os limites e acordos e, quem tiver mais controle das regras do jogo defenderá se a tradição será mantida ou se reforçarão a necessidade de quebra-la. In: BOURDIEU, 2012, *op. cit.*, p. 72.

acabou se tornando um desdobramento do Grupo dos independentes, e seria inspiração para a mobilização dos artistas para a formação do movimento da Ribeira, que era a tentativa de fazer com que Olinda fosse a cidade com o maior número de ateliês no país. Perceber o Atelier Coletivo como espaço de sociabilidade é compreender dinâmicas partilhadas entre seus integrantes enquanto redes de amizade e cumplicidade para que, a partir da ideia de coletivo, os artistas possam unir forças na construção de mais oportunidades numa cidade culturalmente agitada.

No cenário da década de 1950, no país, o acirramento entre o figurativo e o abstrato se dará enquanto debate estético-político. A afirmação do Atelier Coletivo, ainda que determinada por Abelardo da Hora, frente às renovações cosmopolitas, é sintomática quando pensamos a proposição da arte enquanto meio de mobilização e transformação da realidade. Nesse sentido, a postura de Da Hora é condizente com o que Walter Benjamin escrevera em 1933: “nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade e não da sua descrição.²⁸¹”.

A renovação técnica da língua, mencionada pelo filósofo, era a artimanha dos russos, de colocarem em seus filhos nomes desumanizados, como ‘Outubro’, alusão ao mês da revolução, por exemplo. A língua era utilizada como meio de luta e, conseqüentemente, transformação da realidade em que viviam. Abelardo da Hora, José Cláudio, Ionaldo, Wilton de Souza, Wellington Virgolino, Gilvan Samico, Ladjane Bandeira, Guita Charifker, Tilde Canti, entre outros, não utilizavam a língua como possibilidade de transformação da realidade, pois usavam a caneta, o pincel, papel e o movimento para dar forma e cor, luz e tom aos pescadores, carpinteiros, às mulheres que dançavam nos terreiros ao som dos tambores. A arte como espaço possível para todos, onde podiam ver e serem vistos. A construção da identidade do povo que trabalha, sorri e sofre, não era encontrada nas paredes e quadros dos prédios públicos, como Freyre ansiava, mas pôde ser apresentada nas várias exposições ao longo do país a partir de então.

3.3 INSTITUCIONALIZAÇÕES DA ARTE MODERNA

No final da década de 1940 e o decorrer da década de 1950, o Brasil passava por um processo de institucionalização cultural na qual a maioria dos espaços museais mais

²⁸¹BENJAMIN, 1994, *op. cit.* p. 117.

importantes são construídos²⁸². De um lado, tem-se a construção dos espaços que representam uma maior preocupação com o desenvolvimento da cultura no país; por outro lado, tem-se a constante tensão política da crise econômica e política. Tendo em vista os contextos político e cultural, busca-se compreender como se darão as tomadas de posições por parte das recém-criadas instituições culturais na definição e legitimação da produção artística no país.

Durante os anos de 1950, se desencadeará, no Brasil, as últimas gotas que farão com que se transborde a crise política emergida durante a década de 1930²⁸³. O fim da censura aos meios de comunicação e às manifestações políticas nos primeiros meses de 1945, fará com que, de acordo com Ferreira, grupos passem a se articular e defender projetos de sociedade, economia, de organização social e política: o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e a União Democrática Nacional (UDN)²⁸⁴. Com o retorno de Getúlio Vargas à Presidência (1950), que recebia o governo com dificuldades econômicas – retomadas do processo inflacionário e desequilíbrio financeiro do setor público –, nas relações internacionais, rompimento com a Comissão Mista²⁸⁵, com os Estados Unidos. Fará com que, a partir da justificativa da conjuntura, seja instaurada uma crise econômica e política, atingindo o prestígio do governo que fora eleito por voto. Segundo Ferreira, a crise econômica não tinha relação direta com a

²⁸²O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 1947; Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e a Bienal Internacional de São Paulo em 1951. Paralelos ao processo de institucionalização da arte moderna, de acordo com Arthur Freitas, ao longo da década de 1950, firmaram-se marcos importantes da cultura de massa: Vera Cruz (1949); televisão em São Paulo (1950) e no Rio de Janeiro (1951), Teatro Brasileiro de Comédia (1948), introdução do LP (1948), I Encontro de Empresários do Livro (1948), normas-padrão para o funcionamento das agências de publicidade (1949), Editora Abril (1950), Cásper Líbero, primeira escola de propaganda (1951), aumento da publicidade permitida no rádio de 10% para 20% da programação diária (1952) etc. In: FREITAS, Arthur. *Poéticas políticas: As artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5*. História: Questões & Debates. Curitiba, nº 40. p.59-90, 2004, Editora UFPR. p. 63.

²⁸³ Durante o governo de Getúlio Vargas, foram tomadas medidas para que o governo intervisse nas diversas camadas da vida social. Com o objetivo de modernizar a máquina estatal e formar uma burocracia tecnicista, o investimento fora feito na industrialização e na valorização de uma estética nacional, na extensão da educação pública, entre outras medidas, a partir de um viés autoritário. A centralidade do Estado e as novas demandas da conjuntura política do país farão com que, segundo Jorge Ferreira, as maneiras como os homens e mulheres organizavam e davam sentido à realidade em que viviam. FERREIRA, Jorge. *Crises da República: 1954, 1955 e 1961*. In: FERREIRA; DELGADO, *op. cit.*, 2008.

²⁸⁴ O PTB tinha como fundamento o Nacionalismo, a industrialização com base em bens de capital, o fortalecimento de um capitalismo nacional, a criação de empresas estatais em setores estratégicos, a proteção do capital humano, com a existência de leis sociais, restaurantes populares, extensão da educação pública fundamental, a fundação de grandes hospitais etc. Já a UDN, por outro lado, propunha a construção de um projeto que será incorporado e defendido pelas elites empresariais, as classes médias conservadoras, políticos e militares do país. A pauta defendida era a de abrir irrestritamente o país ao capital, empresas e investimentos financeiros externos. O liberalismo será defendido tendo como maior exemplo de sucesso os Estados Unidos. *Idem*. p. 304.

²⁸⁵ Comissão formada no âmbito do Ministério da Fazenda e integrada por técnicos brasileiros e norte-americanos, A Comissão Mista Brasil- Estados Unidos iniciou-se em 1950, durante o governo de Dutra. A Comissão visava o financiamento de um programa de reaparelhamento dos setores de infraestrutura da economia brasileira. Criada oficialmente em 19 de julho de 1951, encerrando seus trabalhos em 31 de julho de 1953. Fazia parte do plano norte-americano de assistência técnica para a América Latina, conhecido como Ponto IV, tornado-se público em 1949. Fonte: <www.cpdooc.gov.br> Acesso em: 05/05/2016

crise política, a qual se intensificava através dos ataques recebidos tanto da UDN quanto do Partido Comunista Brasileiro (PCB). A UDN passara a atacar qualquer medida tomada pelo Presidente. A conjuntura política deflagrada e a representação das divergências entre os projetos que Vargas representava ao nacional-estadismo e ao liberalismo dos conservadores, atinge diretamente a sociedade, cindindo-a. A Crise que seria desencadeada entre os anos de 1954 e 1955, terá seu ápice no atentado contra o jornalista Carlos Lacerda²⁸⁶.

Em meio a um beco sem saída, Getúlio Vargas entrega o documento, a “carta-testamento”, a João Goulart e, nas dependências de seu quarto no Palácio do Catete, atira contra o próprio peito. Sua morte: uma vingança planejada. Diante da população, os udenistas e opositores de Vargas eram os culpados por tal tragédia. Como um redemoinho que arrastasse tudo o que encontrasse à sua frente. No país, a comoção por parte da população gerou greves e protestos violentos resultando mortes. Houve dois segmentos de agressões:

Se, num primeiro momento as agressões voltaram-se para aqueles considerados pela cultura política popular como os inimigos ‘internos’ do presidente, como partidos, rádios, e jornais, agora a revolta dirigia-se para aqueles vistos como os inimigos ‘externos’, referidos, inclusive, na carta-testamento: o imperialismo e suas representações oficiais e comerciais²⁸⁷.

Os Estados Unidos, alvo central do imperialismo, teve ataques aos consulados, bancos e empresas em várias cidades do país. A mobilização da população, nos enfrentamentos, motins e greves, fizeram com que a UDN e seus aliados recuassem, já que diante do caos instaurado perderam a autoridade e a legitimidade necessárias para a intervenção militar. Segundo Jorge Ferreira, tal situação fez com que o partido tivesse mais prudência em relação às tomadas políticas²⁸⁸.

A tensão econômica, desdobrada em crise política, fará com que as questões sociais sejam colocadas em pauta por parte dos artistas. Faz-se necessário, portanto, entender de que maneira a construção desses espaços são também intercambiados pelas agitações políticas, as quais ocorrem concomitantemente. A obra artística será intersectada por uma vertente que tinha como base o fortalecimento da Nação, servindo de instrumento para a construção da

²⁸⁶ De acordo com Jorge Ferreira, Gregório Fortunato teria mandado matar Carlos Lacerda, segundo Ferreira, o então presidente não estava a par das iniciativas de seu segurança, entretanto, ele não tinha como se livrar das responsabilidades que lhe eram impostas. Diante dos acontecimentos, oficiais militares da Marinha, Aeronáutica e do exército passaram a pedir a renúncia de Vargas. Getúlio Vargas tinha duas possibilidades diante do caos político que se instaurava: renunciar ao cargo de presidente, ou aceitar o licenciamento do cargo até que o crime da Rua Toneleros- o atentado a Carlos Lacerda- fosse devidamente esclarecido. FERREIRA, 2008, *op. cit.*, p. 312.

²⁸⁷ *Idem.* p. 313.

²⁸⁸ FERREIRA, 2008, *op. cit.* p. 315.

identidade nacional e, por outro lado, a obra artística brasileira, a partir de uma premissa liberal. Ou seja, a obra de arte dentro de um circuito internacional ocidentalizado.

A construção dos espaços museais será resultante dos desdobramentos do que teria representado a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922, enquanto acontecimento²⁸⁹. No discurso proferido em comemoração aos trinta anos da Semana de 22 (1952), entre a primeira e a segunda Bienal (1951 e 1953), Mário Pedrosa afirmou que o evento teria surgido, para seus participantes, a partir de “uma espécie de ‘revelação’ trazida pela pintura moderna (representada pelos quadros de Anita Malfatti), muito mais que os princípios literários e teóricos²⁹⁰”.

O sentido proposto é o de afirmar que entre aqueles “eleitos”, os quais partilharam de um momento único com as obras expostas, puderam deparar-se com a “revelação”, até por um sentido teológico²⁹¹, e desvendar o manto que cobria a pintura, para manifestar “o poder que a sensibilidade plástica traria consigo²⁹²”. O argumento defendido por Pedrosa, coloca-se diante da experiência provocada pelo impacto plástico promovido pela exposição, o que teria tido mais importância em relação ao ponto de vista hegemônico que defendia a história do Modernismo, a partir de uma narrativa na qual se tinha como base a literatura²⁹³. De todo o modo, Pedrosa argumenta, em 1952, acerca da representatividade da arte moderna em relação às rupturas por ela desencadeada:

A arte moderna foi uma reação ao ideal naturalista tradicional na cultura do ocidente e a proclamação da autonomia do fenômeno artístico, até então forçado a servir e a subordinar a imposições de força, interesses e fins extrínsecos. Ela recusa-se a continuar a ser serva da religião, do Estado, das Igrejas, do Rei, dos príncipes, dos nobres e finalmente dos ricos. Conquistada a sua independência em relação ao mundo exterior, resolutamente hostil à representação naturalista das coisas, deixando à fotografia a função de documentar e copiar a realidade aparente do mundo

²⁸⁹ Tendo como perspectiva a Bienal de São Paulo como ápice em romper o Brasil de seu isolamento provinciano, Mário Pedrosa teria dividido o processo de tais transformações em três momentos: A Semana de 22; a “era dos museus” e o terceiro momento iniciado pela própria Bienal. In: ALAMBERT; CANHÊTE. *op. cit.* p. 21.

²⁹⁰ PEDROSA, Mário. Semana de Arte Moderna. In: ARANTES, Otília (Org.). *Acadêmicos e Modernos*: São Paulo: EDUSP, 1998.

²⁹¹ “O fogo divino não veio das leituras, mas de uma experiência direta entre o jovem brasileiro ingênuo, bárbaro e os poderes de expressão, de agressão das formas pictóricas até então ignoradas”. PEDROSA, Mário. *Semana de Arte Moderna*. Idem, p. 136-137.

²⁹² A experiência descrita por Pedrosa, a partir do contato da geração de 22 com os quadros de Anita Malfatti, pode ser compreendida pelo contato, descrito por Benjamin, à obra de arte, ou ao que o autor chama de aura. Ou seja, o momento circunscrito no tempo e no espaço em que se dá a aparição de algo distante. “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”. BENJAMIN, 2012 *op. cit.* p. 184.

²⁹³ Segundo Alambert e Canhête, centrada na pedagogia nacionalista e racional de Mário de Andrade, ou no projeto “vanguardista” de Oswald de Andrade. In: ALAMBERT; CANHÊTE. *op. cit.* p. 21.

exterior, concentrada no seu esforço à pura abstração criadora, ela se afasta cada vez mais das clássicas plagas do Mediterrâneo. E à medida que se afasta, aproxima-se dos povos estranhos, alheios ao ideal greco-romano²⁹⁴.

Dentro da perspectiva de afirmar ser a arte moderna o mote que irá deslocar o poder e soberania da Europa em relação aos demais continentes do mundo, abre espaço para formas de expressões primitivistas, até antes não vistas, que chegam a influenciar as vanguardas desenvolvidas na Europa. O crítico, ao fincar no evento da Semana de 22 o espaço “de desenvolvimento artístico e literário do Brasil”, constrói uma narrativa de centralidade da cidade de São Paulo para delimitar os parâmetros de transformações estéticas do país²⁹⁵.

A centralidade da cidade de São Paulo pode ser balizada quando, no final da década de 1940, passa a ser firmado um projeto pedagógico nacional e ao mesmo tempo internacionalista, o qual estaria vinculado com ações promovidas a partir da articulação do capital privado na esfera pública. Essa movimentação desembocará na construção dos museus como estratégia para formar, transmitir e receber a arte moderna. Em 1947, será fundado o MASP e, logo no ano seguinte, o MAM-SP. O consenso que marca a iniciativa de tais construções é a rivalidade e a consequente competitividade entre os mecenas-industriais, Francisco de Assis Chateaubriand (MASP) e Cicillo Matarazzo. Paralelo ao embate entre os dois, havia também a recorrente rivalidade entre São Paulo e Rio de Janeiro como centros culturais.

A construção do MASP e do MAM-SP, dá-se no período em que as relações entre o Brasil e os Estados Unidos estreitam-se²⁹⁶. Isso repercute no modelo cultural adotado²⁹⁷. Os

²⁹⁴ ARANTES, *op. cit.* pp.139-141.

²⁹⁵No mesmo texto, o autor ao se referir as produções artísticas produzidas no país e que dialogavam, de alguma maneira com a Semana de 1922, seja participando enquanto artistas, ou que estabelecia uma certa filiação, dentre todos citados: Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Oswald e Mário de Andrade, Lasar Segal, etc., “Ao Norte” Pedrosa, menciona Cícero Dias, como uma “nova estrela”, que segundo o crítico “era formado na escola tradicionalista” fundada por Gilberto Freyre. Nas palavras de Mário Pedrosa, “Cícero seguiu na esteira do primitivismo linear; primeira interpretação artística do Brasil. Seus temas e suas cores são tirados do ideário e do quadro da vida nordestina. Mas Cícero emigra. E em Paris evolve para uma linguagem despojada, em que do Brasil só restam os elementos da natureza permanentes – as cores tropicais, o ar, a luz transparente da atmosfera nordestina.” *Idem*, p. 150.

²⁹⁶No mesmo ano de inauguração do MASP, o presidente dos EUA, Harry Truman veio ao Brasil e em 1948, o governo brasileiro retribuiu a visita com a viagem do marechal Dutra. A aproximação do Brasil aos EUA se dá paralelo ao lançamento da Doutrina Truman. Medida que visava combater o comunismo. A Doutrina Truman dava início à Guerra Fria, refletindo diretamente no posicionamento do Brasil na dinâmica internacional. Uma das primeiras medidas foi a ruptura das relações diplomáticas entre o Brasil e a União Soviética, o fechamento dos sindicatos e do Partido Comunista. In: LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 21.

²⁹⁷Durante a Guerra Fria, segundo Alambert e Canhête, os EUA desenvolveram um projeto “pan-americanista”. Nelson Rockefeller (proprietário da maior petrolífera do mundo) é nomeado para dirigir o Inter-American Affairs Office, uma agência ligada ao Departamento de Estado norte-americano, cuja função era divulgar a “cultura” e os “laços de amizade” dos americanos do norte com os do Sul. De acordo com os autores, as bienais e os desenvolvimentos ocorridos na cultura e na arte no Brasil, foram desdobramentos desse programa. O

EUA passam a ser o referencial de modernidade nos projetos desencadeados no país. E essas construções acontecerão dentro de uma política de massificação cultural, ou seja, na possibilidade de ampliação da experiência estética, que antes tivera sido partilhada apenas num círculo restrito de artistas. Os museus e suas edificações são projetados enquanto espaço para que o público brasileiro tivesse uma maior aproximação com os trabalhos dos artistas do país, como também de obras até antes não vindas ao Brasil, por falta de espaços museais adequados. Maria Cecília Lourenço aponta que esse novo cenário de surgimento de museus e, em consequência disso, o maior fomento em relação às atividades culturais, fará emergir uma nova realidade, a qual será o despontar de galerias em grande parte dos estados brasileiros²⁹⁸.

Em decorrência do sucesso e expectativa criada para a abertura do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Roberto de Paiva Meira, um de seus diretores, dera uma entrevista a propósito da exposição inaugural de 1949²⁹⁹: “A inauguração do ‘Museu de Arte Moderna’ com uma exposição de arte abstrata, é mera coincidência, não exprime uma tendência de seus diretores que apoiarão e divulgarão toda a chamada arte moderna³⁰⁰”.

Aracy Amaral afirma que as exposições ocorridas no MAM-SP, abrem espaços para a proposição das bienais a partir de 1951, neste contexto, o museu serve como meio para veicular as novas tendências e informações internacionais, em particular, a abstração³⁰¹. O museu funcionava como espaço de atualização e divulgação do que havia de mais moderno na produção plástica internacional. Por mais que na entrevista antes da inauguração do espaço, um de seus diretores afirmasse não haver privilégio a um tipo específico de arte moderna, as exposições subsequentes mostram exatamente o contrário. As primeiras exposições do museu apontam para a demarcação de um interesse específico.

Em 1952, o museu abre as portas para a primeira exposição individual ocorrida dentro de suas dependências, a mostra de Cícero Dias. A exibição dos trabalhos de Dias, segundo

Museum of Modern Art (MOMA), de Nova York, será o grande referencial para o MAM-SP. In: ALAMBERT; CANHÊTE. *op. cit.*, p. 28.

²⁹⁸ LOURENÇO, *op. cit.* p. 21.

²⁹⁹ A exposição de Abertura do MAM-SP fora organizada por Leon Dégand, intitulada “Do Figurativismo ao Abstracionismo”. Embora o título faça menção à obras figurativas, esta mostra foi a primeira coletiva de arte não figurativa realizada no Brasil. Com obras de artistas europeus, como Jean Arp, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky, Francis Picabia, Victor Vasarely e Flexor. Os artistas brasileiros expostos foram Cícero Dias e Waldemar Cordeiro. Disponível em: <www.encyclopedia.itaucultural.com.br> Acesso: 02/06/2016.

³⁰⁰ AMARAL, 1984, *op. cit.* p. 237.

³⁰¹ *Ibidem*.

Mário Pedrosa³⁰², direcionada por parte da direção do museu, chegava a ser auspiciosa por demonstrar o propósito cultural definido, oposto ao ecletismo e suas confusões.

Na análise feita pelo crítico, Cícero Dias, entre os artistas brasileiros, é aquele que produz a linguagem mais moderna. Na exposição que fora organizada pelo próprio pintor, foram expostos quadros de sua primeira fase, porém, de acordo com Pedrosa, tais quadros foram expostos mais “como recordação especial de alguns amigos seus³⁰³.” A ênfase fora dada às suas produções mais recentes do artista. Pedrosa, ao longo do texto, procura responder questões que perpassam a escolha de Dias enquanto protagonista da primeira mostra coletiva do museu.

Em que medida ele é artista “abstrato”? Em que medida seus meios de expressão são adequados ao pensamento que o dirige? Em que medida realiza o que quer? Quais as características marcantes de sua arte? Por que qualidades ele se distingue entre as primeiras figuras da atualidade pictórica brasileira? Que problemas sua pintura atual enfrenta, tanto do ponto de vista técnico como estético? Em que medida esse artista cerebral e instintivo, que guarda dentro de seu cosmopolitismo tão fundas raízes com sua terra pernambucana, esse parisiense de adoção, é artista brasileiro?³⁰⁴

O ponto de partida para a resposta de todas as questões evidenciadas por Pedrosa, ao longo do texto, não se diferencia das afirmativas proferidas na exposição de Recife, em 1948. Dias, artista com a linguagem mais moderna no país, ainda era pernambucano com as cores e motivos característicos de sua “origem”, seu lugar de partida. O artista pernambucano é apresentado no Museu de Arte Moderna com o mesmo tom didático de 1948, indicando um modelo de artista em transição abstracionista. Além da exposição de Dias em 1952, Amaral irá apontar duas exposições que fizeram emergir a abertura do país para a abstração, a primeira, em 1948, no Rio de Janeiro, protagonizada por Alexandre Calder; e a segunda, em São Paulo, a retrospectiva de Max Bill³⁰⁵. Amaral afirma que essas duas exposições já apresentavam duas tendências do abstracionismo:

Uma, a de Calder, com a predominância do intuitivo e o relacionamento ambiental, no Rio, que se poderia assinalar como uma característica do neoconcretismo carioca de fins dos anos 50; e a outra, a de Max Bill,

³⁰²Cícero Dias, ou a transição abstracionista. Publicado no *Correio da manhã*, 11/1952. In: ARANTES, *op. cit.* p. 229

³⁰³ Idem. p. 230.

³⁰⁴ARANTES, *op. cit.*, p. 231.

³⁰⁵ Amaral aponta que essa exposição não fora realizada a partir de uma iniciativa oficial, mas sob iniciativa de Mário Pedrosa. A segunda exposição foi em São Paulo, no MASP, de Max Bill. Segundo a autora, nessa mesma exposição de retrospectiva do artista suíço, fora exposta a “Unidade tripartita”, obra que, em 1951, obteria o grande prêmio de escultura da I Bienal de São Paulo. AMARAL, 1984, *op. cit.*, 229.

fundada na matemática e no rigor desprovido de vinculações subjetivas, que governaria o concretismo em São Paulo, sob a liderança de Waldemar Cordeiro, após a I Bienal³⁰⁶.

O debate em torno do realismo, vinculado à figuração, versus o abstracionismo, segundo Amaral, iniciado em 1948, não está circunscrito apenas às questões formais da composição plástica. O acirramento estético é também proveniente da politização do meio artístico em decorrência do momento político específico do país, após a queda de Vargas. O contexto de emergência dos eventos ocorridos em São Paulo e no Rio de Janeiro, evidencia que o embate, os acirramentos e a busca de definições em defesa do realismo, como também em defesa à abertura ao abstracionismo, invadem com maior intensidade o meio artístico no país³⁰⁷.

A defesa do realismo em contraposição ao abstracionismo, por parte dos artistas politizados, ainda de acordo com Aracy Amaral, é um reflexo da luta dos artistas comprometidos com a implantação das bienais. Artistas que rejeitavam a bienal, porque representava o perigo de descaracterizar a arte produzida no país, através das injeções de informações externas³⁰⁸. No final dos anos de 1940, e início dos anos de 1950, na conjuntura nacional e no meio artístico, em particular, emergem na América Latina duas posturas opostas: o nacionalismo *versus* internacionalismo.

No plano internacional, a experiência artística do realismo é apontada, de acordo com Amaral, como “um novo humanismo visível na arte” em detrimento à irrupção no mundo da tecnologia mortífera, que terá como desfecho a bomba atômica³⁰⁹.

Longe de poder ser confundido com o naturalismo, ‘Seu ideal estético consiste na tradução da realidade através do temperamento, porque o homem, em última instância, torna-se a assinalar-se como medida e finalidade das coisas.’ Mas não é um homem como ente absoluto, ‘mas um homem real, absorvido nos debates do seu tempo, modificado em seu íntimo pelas relações sociais, constrangido a plasmar sua consciência individual em conjunção ou oposição à ordem vigente.’ Como artista, esse homem não é um mero ‘registrador de objetos’ como supunham os naturalistas, nem um ‘demiurgo dos objetos’ como supunham os abstratos, mas ‘translada a reação de sua consciência sobre a realidade exterior que estimula, quase sempre em consonância com as ideias gerais do seu tempo’³¹⁰.

³⁰⁶Ibidem.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸AMARAL, 1984, *op. cit.* p. 230.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰AGOSTI, Heitor P. *apud*, AMARAL, 1984. *op. cit.* p. 230.

O realismo apropriava-se da arte para fazer da realidade seu ponto de partida, a linguagem como meio de transmissão, comunicação das principais preocupações do momento. As tensões políticas e sociais tornam-se o mote para os artistas que confrontavam a bienal, enquanto evento que colocava o Brasil dentro do circuito artístico internacional.

A bienal de São Paulo, ao lado da televisão, embora em menor escala, igualmente muda a história das instituições precedentes, representando uma resposta para a escala massiva dos novos tempos. Competente, consagra o moderno nacional, convivendo com expoentes do internacional, vale dizer, ocidental e, em menor escala oriental, pelas delegações a compô-la e pela forte contribuição à abstração dos nipo-brasileiros. Consegue atrair multidões, agora convocadas pela televisão, e a arte, antes maldita, movimenta tanto a nascente indústria a prover premiações quanto a diplomacia, envolvida nas convocações internacionais³¹¹.

A Bienal Internacional, como decorrência da Semana de 22, será apontada por Alambert e Canhête, como o palco, o espaço que dará lugar aos artistas “antes invisíveis”. De acordo com os autores, a Semana de 22 teria proporcionado o espaço de consagração para os artistas até antes não reconhecidos, como Anita Mafalhti e Mário de Andrade eram na Semana de 1922. Os “artistas invisíveis”, aos quais os autores se referem, estão estritamente ligados à produção circunscrita na cidade de São Paulo³¹². Mais do que evidenciar a movimentação artística da pauliceia, o projeto de realização da Bienal estava pautado também dentro do projeto de consagração do nacional e, ao mesmo tempo, na abertura do país como centro cultural importante na América Latina.

Dentro da dinâmica que permeava a Bienal, e principalmente as discussões que o evento proporcionou, é possível perceber a tomada de posição que os integrantes da SAMR construíram desde os primeiros cursos e aulas, especialmente se entendermos o direcionamento dado por Abelardo da Hora, seguido pelos demais integrantes para as produções figurativas. As produções da Sociedade de Arte Moderna do Recife vinculavam-se ao realismo pelo interesse e compromisso de expressar nos desenhos o povo e sua realidade, no cotidiano, nas tensões sociais. Nesse sentido, para o Atelier Coletivo, a arte colocava-se a serviço da sociedade.

³¹¹ LOURENÇO, *op. cit.*, p. 23

³¹² Articulações e grupos artísticos, desde a década de 1930, como o Grupo Santa Helena, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), o Clube dos Artistas Modernos (CAM). Segundo os autores, o Sindicato dos Artistas Plásticos, criado em 1937, substituiria a ‘era dos clubes de arte moderna’. Dentro do reordenamento do Estado Novo, ao Sindicato caberia as produções e afazeres profissionais e as demais deliberações ficaria a cargo do Estado. In: ALAMBERT, *op. cit.* p.25.

Olha, dentro da nossa formação, quando nós criamos o Ateliê Coletivo, todos os componentes desenhavam, pintavam tudo muito bem. Mas, todos figurativos. Mas, com o desenho muito duro. E dada exatamente a informação de que o artista era o espelho do povo, a gente devia se inspirar no povo, naquilo que a gente vê, naquilo que a gente vive. Então achamos por bem (seguir), todos. Não houve combinação, não houve nada. Todos só faziam figurativo. Mas tinha um, do nosso grupo, que só fazia manchas, e tirava partes de tons e coisas. Era Anchises Azevedo. Trabalho muito bom, muito importante³¹³.

Dentre os integrantes do Atelier, Anchises Azevedo será um dos poucos artistas que enveredara para a abstração, os demais seguiram com a figuração. O debate e acirramento durante os preparativos da Bienal, pode ser percebido nas palavras de Wellington Virgolino:

Me lembro que quando a Bienal de São Paulo inaugurou, resolvemos mandar nossa produção. Todo mundo. Foi um alvoroço. E o resultado foi uma merda. Todos recusados! “perseguição! Injustiça! O Brasil devia ser dividido em Norte e Sul!” Por pouco não fizemos nossa guerrinha tipo americana entre norte e sul. Mas que foi um pontapé dos culhões (sic), foi! Até Abelardo! Imagine! “política”, só poderia ser “política”. Portinari não mandou quadros, protestava... Que alívio! Não estamos sós³¹⁴!

Houve, por parte de alguns artistas,³¹⁵ um boicote contra a Bienal e a favor da identidade nacional e de uma arte sem interferência das experiências externas. Embora Abelardo da Hora fosse vinculado ao Partido Comunista, a SAMR não aderiu ao boicote, alguns trabalhos dos integrantes foram enviados e não foram aceitos pelo júri³¹⁶.

O objetivo da Bienal, enquanto mostra brasileira, fora especificado em seu regulamento. Como proposta estética, o objetivo do júri era o de “oferecer por via de uma

³¹³ SOUZA, Wilton de. Entrevista cedida à Joana D’arc Lima e Flávio Weintein. Agosto de 2015. Disponível no Laboratório de História Oral da UFPE. Acesso: 15/01/2017.

³¹⁴ Wellington Virgolino. In: CLÁUDIO, 2010, *op. cit.* p. 70.

³¹⁵ De acordo com Aracy Amaral, Sciliar teria dito aos integrantes do Clube de Gravura do Rio Grande do Sul, para não enviarem trabalhos, porque eles não seriam aceitos. O que de fato, aconteceu. Danúbio Gonçalves, em 1951, teria afirmado a recusa da participação por parte dos artistas “comprometidos”: ‘No Rio Grande do Sul, assim como em outros estados brasileiros, estão surgindo grupos que lutam pela defesa de nossas tradições culturais. Por isso, comparecer à Bienal de São Paulo seria misturarmo-nos na lavagem despersonalizante da pintura abstrata, que se desliga completamente das fontes populares e se alimenta do formalismo que os burgueses e seus teóricos apoiam no sentido de justificar as piores expressões da decadência: os pessimistas suicidas, os sorvedores de entorpecentes, que por luxo, pegam nos pincéis sem o mínimo de respeito aos grandiosos ensinamentos teóricos do artesão clássico.’. Afirmara também Vasco Prado, que houvera por parte do Partido Comunista um repúdio à Bienal: “Houve um repúdio geral à Bienal por parte do Partido”, Danúbio Prado teria enviado seus trabalhos e cancelado o envio ao saber da determinação do Partido Comunista. Entretanto, Portinari participou da I Bienal como convidado, o que gerou entre os membros do Partido certo ressentimento. Ainda segundo Danúbio Prado, naquela época, as ordens vinham “de cima” e não havia maior atenção para os intelectuais e artistas que eram militantes. “Na verdade, existíamos dentro da organização partidária mas sentíamos que não éramos importantes.”. In: GONÇALVES, Danúbio. Depoimento de Vasco Prado *apud* AMARAL, 1984, *op. cit.* p. 246.

³¹⁶ Os trabalhos de Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Anita Malfatti e Ismael Nery também não foram aceitos. In: AMARAL, 1984, *op. cit.*, p. 245.

seleção de obras de artistas nacionais, uma visão do conjunto das mais significativas tendências da arte moderna³¹⁷.” Ainda que o curador da Bienal, Lourival Gomes Machado, tenha afirmado no catálogo a impossibilidade da mostra internacional representar o conjunto de obras condizentes ao que vinha se produzindo no país, já que os trabalhos eram enviados espontaneamente, não se podia negar o seu caráter “representativo do que se produz hoje no Brasil³¹⁸”.

Não se pode negar o objetivo da I Bienal Internacional de São Paulo, de ser um espaço que representasse as produções do país que mais dialogava com o circuito internacional. Sendo assim, foi dado por parte do júri maior atenção aos trabalhos de cunho abstrato, como as produções abstratas de Cícero Dias, por exemplo. São Paulo firmava-se enquanto centro artístico na América Latina, deixando lacunas para as demais produções que não correspondiam aos preceitos de um formalismo abstrato. Essa postura será firmada nas duas bienais subsequentes.

José Brito Neto afirmara que o próprio modelo internacional de gestão e o regulamento ao o envio de obras não garantiam a exposição, apresentando um novo aparato com a elaboração de um sistema de cláusulas e regulamentos internos não familiarizados aos artistas pernambucanos, que tinham como parâmetro os modelos organizados para os Salões Oficiais de Arte de Pernambuco. Não obstante, Brito apresenta os artistas que com o passar das edições ganharam mais representatividade no evento³¹⁹:

Na primeira Bienal, em 1951, tivemos apenas um pintor pernambucano participando que foi Lula Cardoso Ayres, com três pinturas e cavalete que retratavam a cultura popular local. Dois anos depois, em 1953, na segunda Bienal, tivemos além das obras de Lula Cardoso, mais duas telas de Cícero Dias, duas de Aloísio Magalhães e oito desenhos de Augusto Rodrigues, além da Sala Especial de Paisagem Brasileira com cinco telas do pintor pernambucano do século XIX, Telles Júnior. Na quinta Bienal, em 1959, o número de artistas pernambucanos aumentou substancialmente, demonstrando o aprimoramento do campo local ao se preparar para participar da exposição internacional: vamos ter Anchises Azevedo, com duas pinturas, Francisco Brennand com três, Aloísio Magalhães com três pinturas, Montez Magno com uma pintura, José Cláudio com dois desenhos e Reynaldo Fonseca com duas composições³²⁰.

Maria Lúcia Bueno afirmará que as Bienais internacionais – a de Veneza e a de São Paulo – constituíram-se nos anos de 1950, nos mecanismos mais eficientes de consagração artística do campo moderno. Funcionando, particularmente, as duas primeiras como versões

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Idem, p. 246.

³¹⁹ NETO. José Bezerra de Brito. “Quem se associa se afia”, História(s) sobre a profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco. Tese de Doutorado, Recife: UFPE. Pp. 103-109.

³²⁰ Idem. p. 109.

atualizadas e interacionalizadas dos Salões Acadêmicos, ao eleger os artistas e as tendências consagradas através das premiações e das salas especiais³²¹.

A criação da Bienal de São Paulo será influenciada pela experiência de Veneza, que, segundo Bueno, fora um esforço para conectar a América Latina ao circuito internacional. As produções brasileiras ficaram, num primeiro momento, marginalizadas pelo circuito internacional. Entretanto, o desenvolvimento do circuito nacional, de acordo com a socióloga, se dará integrado ao movimento internacional, já que o evento representará um importante instrumento de formação dos artistas plásticos até meados da década de 1960³²².

Paralelo às bienais, os museus de arte moderna mantinham atividades e inscreviam em suas exposições posturas referentes às escolhas estéticas. Em 1952, no MAM-SP, o grupo Ruptura, segundo Ana Maria Belluzzo³²³, apresentara um conjunto de obras coerentes com a ação doutrinária, firmado em manifesto e distribuído durante a exposição. De acordo com a autora, a atuação do grupo Ruptura deslocará os polos de debates artísticos predominantes em São Paulo – o de opor a figuração e a abstração –, para novos termos de contradição. De um lado, o abstracionismo expressivo, “hedonista”; e do outro lado, o abstracionismo construtivo³²⁴. A partir do manifesto, a autora destaca o posicionamento estético do grupo:

Além da crítica à arte naturalista, aos valores expressivos e simbólicos, o manifesto combate todo e qualquer teor individualista, seja no momento de concepção ou naquele de realização da obra artística. Atribui novo lugar às artes como meio de conhecimento, considerando-a dedutível de conceitos e não de opiniões. Expressa confiança na criação artística ‘dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático’. Propõe a renovação de valores essenciais das artes visuais, indicados nas categorias espaço-tempo, movimento e matéria³²⁵.

Dentro do grupo, Waldemar Cordeiro, crítico e artista, fundamentará o posicionamento teórico do grupo. Embora Ana Belluzzo faça ressalvas em relação aos pontos de vistas tomados por Waldemar Cordeiro, na apreensão dos processos de trabalho de seus companheiros de percurso. Todavia, o abstracionismo torna-se o elemento basilar na construção dos discursos de Cordeiro. Assim, faz-se necessário compreender de que maneira seus apontamentos e discussões são importantes dentro do campo artístico, não apenas

³²¹BUENO, Maria Lúcia. Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999. p.149.

³²²Idem. p. 151

³²³BELLUZZO, Ana Maria. Arte Construtiva no Brasil. In: AMARAL, Aracy (Coord.). Arte Construtiva no Brasil, Constructive art in Brazil, São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. (Coleção Adolpho Leirner).

³²⁴ Idem, p. 96.

³²⁵ Idem, p. 97.

paulista, mas também nacional, Cordeiro reivindica o direcionamento da linguagem artística. O debate sobre a abstração se dará na medida em que a abstração for entendida enquanto “linguagem do real das artes plásticas, que se exprime com linhas e cores e não desejam ser peras, nem homens”. Nesses termos, a afirmação de Waldemar Cordeiro, segundo Ana Belluzzo, é que “a obra artística não é representação da realidade, é ela mesma realidade”, ‘objeto artístico’³²⁶.

O grupo Ruptura defende o entendimento do objeto artístico enquanto detentor da realidade inserida nas circunstâncias do próprio objeto. A distinção de que a representação e realidade não podem ser justapostas ou equiparadas. Já os realistas, segundo Mário Pedrosa,

Partem do princípio de que a arte é um reflexo da sociedade, e dentro desses limites procuram situar o fenômeno criador. A arte para eles é um fenômeno nobre instrumento de educação, mas despido de autonomia. Para os outros, no entanto, a realidade é, sobretudo, de ordem interior, e a arte serve para libertar o homem, erguê-lo acima do cotidiano³²⁷.

No debate em torno da produção artística no Brasil, Pedrosa, em 1952, apontará que a questão atual das discussões em torno dos debates estéticos tem como centralidade o elemento de nacionalismo artístico. No entanto, a preocupação com a arte nacional, com a construção da nação, tem sido feita desde o início do século XX. Para o autor, a dificuldade maior estaria em definir ou caracterizar como a preocupação com o nacional, na arte, tem se dado plasticamente.

O que caracteriza a continuidade da manifestação artística, em todas as épocas, de acordo com o crítico, é justamente a sucessão de batalhas e de gerações que se sobrepõem, para assim atestar “que o homem consegue sempre dar de si o testemunho de sua grandeza, mesmo nas contingências, mesmo nas emergências mais dolorosas de sua passagem pela terra³²⁸”.

Entre o final dos anos de 1940, e início dos anos de 1950, os eventos artísticos não chegaram a ter grande ressonância na imprensa pernambucana. O *Diário de Pernambuco* centrava mais a sua atenção às novidades ocorridas nas dependências do MASP, que pertencia ao proprietário do jornal, Assis Chateaubriand. O MASP visava ser, em São Paulo, o museu que representava o elo de ligação entre o Brasil e a Europa³²⁹.

³²⁶ BELLUZZO *op. cit.*, p. 97.

³²⁷ PEDROSA, Mário. O momento artístico. In: ARANTES, *op. cit.* p. 243.

³²⁸ ARANTES, *op. cit.*, p. 244.

³²⁹ *Diário de Pernambuco*: 31/07/1953; 15/10/1953; 22/10/1953; 24/10/1953.

As divulgações e os comentários eram feitos sobre os eventos que ocorriam em Pernambuco, ou quando artistas locais expunham em outros estados e países³³⁰. Há, todavia, uma ressalva: o debate sobre a construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro chegou a ser discutido também no jornal. A discussão iniciada na Câmara dos Deputados, ecoou em suas páginas. A notícia que ocupou a capa do noticiário e o centro da discussão acalorada na Câmara, referia-se ao auxílio de 10 milhões de cruzeiros para o início da construção da sede do MAM-RJ, no mesmo período em que diversas verbas haviam sido negadas ao Nordeste³³¹.

A discussão sobre a importância da construção de museus, ou o debate sobre o investimento do dinheiro público em obras que tenham por objetivo colocar a cultura como necessidade³³², é assunto que constantemente torna-se pauta no cenário brasileiro. A importância do debate serve para que questionemos o lugar da arte no contexto de sociedades em constantes problemas sociais, econômicos etc. Mais do que apresentar respostas para o debate, considera-se necessário buscar caminhos possíveis para a construção de diálogos. Uma das respostas para o embate, fora apresentada por José Lins do Rêgo:

Desprezar a arte porque muito temos ainda que fazer pela miséria do Brasil é conduzir um problema de alta significação em termos de radicalismo primário. Um país sem arte é tão desgraçado quanto um país com fome. Quando Lourenço de Medicis dava moedas de ouro aos Leonardo, aos Miguel Angelo, devia haver na certa florentinos doentes sem remédios, ou outros sem pão. Mas o que permaneceu como grandeza de uma época, esplendor do mundo e eternidade do espírito foi a obra de arte que o dinheiro do Magnifico conseguiu revelar. [...] Acredito que muita falta fará – o dinheiro. Mas, para a vida essencial do espírito, o gesto de negar-se um pouco das sobras do orçamento à iniciativa tão importante, é crime igual àquele que deixa morrer de fome os brasileiros³³³.

³³⁰No dia 13 de setembro de 1953, o "Diário de Pernambuco" escrevera um artigo sobre a ida de Lula Cardoso Ayres ao Japão. A forma como o artista é apresentado, que já tinha em seu repertório produções abstratas, assemelha-se à maneira como Cícero Dias fora apresentado em 1948. Ou seja, mesmo que o artista tivesse produções de cunho abstrato, ainda persistia em Lula Cardoso a sua fase telúrica, com as cores e tons característicos da fase anterior. O artigo faz menção ainda à participação do artista da exposição no *Museo de Arte Contemporanea* do Chile, ao lado de trabalhos de Aldo Bonadei e Panetti. Em 1952, segundo o mesmo artigo, o artista teria exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: *Diário de Pernambuco*, 13/09/1953.

³³¹Mendonça Júnior, após criticar a Comissão de Finanças pelas consecutivas negativas às verbas destinadas ao Nordeste, manifestou apoio ao projeto. Em contrapartida, o Sr. Brechado da Rocha fora contra o projeto enquanto as demandas que "diziam respeito mais de perto à situação do povo", o auxílio não deveria ser aprovado. In: *Diário de Pernambuco*, 07/05/1953.

³³²Costa Rego, ao se referir ao argumento sobre o que se entende enquanto algo mais necessário do que a construção do museu, destaca que a tentativa de discriminar as necessidades algo estaria sempre em detrimento ou prejuízo de algo. Dessa forma, seria praticamente impossível fazer qualquer coisa, já que o receio de não se estabelecer a prioridade rigorosa das necessidades colocaria todas as mudanças em xeque. In: *Diário de Pernambuco*, 08/05/1953.

³³³*Diário de Pernambuco*, 07/05/1953.

José Lins do Rêgo apresenta uma justificativa no sentido de evidenciar que, apesar dos transtornos, a arte e a cultura são tão imprescindíveis à construção e realização da sociedade como a água e o pão. E isso se torna evidente quando, no mesmo ano, tramita-se, em Pernambuco, um projeto solicitando ao Governo do Estado o auxílio para a construção do Museu de Arte Popular, em Caruaru³³⁴ e, em 1955, inaugura-se o Museu de Arte Popular no Recife³³⁵.

A importância de tais iniciativas faz-se interessante quando aponta os processos de afirmação e valorização de um projeto que visa o museu enquanto espaço de memória e legitimação, a partir de um modo específico de produzir arte. O museu de Arte Popular de Caruaru, dedica-se a “valorizar o espírito de criação da nossa gente. De artistas às vezes de boa classe afirmados só com os recursos do sentimento³³⁶.” A arte primitivista, ou seja, manifestações advindas de um exercício desconectado de um ensino artístico prévio. Os trabalhos eram produzidos para serem vendidos nas feiras da zona rural de Pernambuco que, desde 1948, passaram a ocupar também as residências e museus no Rio de Janeiro³³⁷.

Se, a partir de tais informações, buscarmos estabelecer uma relação entre os desdobramentos artísticos ocorridos em Pernambuco, e o contexto de produção desencadeado no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, veremos que os caminhos traçados são basicamente opostos.

³³⁴No dia 11 de Novembro de 1953, foi publicada uma nota no Diário de Pernambuco, que justificava o auxílio solicitado ao Governo do Estado, pelo deputado Andrade Lima Filho, para a construção do primeiro Museu de Arte Popular de Caruaru. O projeto já havia sido assinado pelo arquiteto Aldari Toledo, e a prefeitura de Caruaru também teria disponibilizado o terreno para a construção do edifício, localizado na Praça Juvêncio Mariz. Restava ainda o montante de 200 mil cruzeiros necessários para a construção do prédio. A importância da construção de um Museu de Arte Popular em Caruaru fora justificada pelo escritor João Condé. Caruaru representava o centro de cultura popular no Nordeste, por ser a cidade do Mestre Vitalino, artista em evidência no país. O objetivo do museu é a possibilidade de ter um espaço para a catalogação e registro das obras produzidas pelos artesãos, sem o apego aos cursos da Escola de Belas Artes. A construção não chegou a ser concluída, o terreno cedeu lugar para a construção da Prefeitura da Cidade de Caruaru. In: *Diário de Pernambuco* 11/11/1953- 14/11/1953- 15/11/1953.

³³⁵A coluna “Arte”, dedicara a edição do dia 03 de fevereiro de 1955, para festejar a inauguração do Museu de Arte Popular, erigido dentro das dependências do Horto de Dois Irmãos, ampliando suas funções também como parque lírico. O museu tivera a coordenação de Abelardo Rodrigues e trabalhos expostos de artistas como Abelardo da Hora, cujas obras eram inspiradas em motivos da cidade do Recife e regionais. In: *Diário da Noite*, 03/02/1955.

³³⁶*Diário de Pernambuco*, 15/11/1953.

³³⁷As cerâmicas de bonecos, produzidas em Pernambuco e no Nordeste, passaram a interessar outros meios, além das feiras típicas das cidades do interior do estado. Em 1948, o jornalista e colecionador Augusto Rodrigues, organizou uma exposição de bonecos de barro no Rio de Janeiro, sob o patrocínio da DDC. Augusto Rodrigues pretendia divulgar os bonecos de barro, as expressões primitivas produzidas em Pernambuco, também em São Paulo e em Buenos Ayres. Em entrevista à Revista Contraponto, o colecionador aponta três “focos” de produção em Pernambuco: Caruaru, Tracunhaém e Canhotinho. Rodrigues afirmou na entrevista que Mestre Vitalino era o mais importante dentre os artistas por ele mencionados (Vitalino Pereira dos Santos, Elias e Amaro), por ter sua escultura mais equilibrada e por documentar e fixar, a partir da multiplicidade de temas, a vida da Zona Rural. In: *Revista Contraponto*, Julho/1948.

No Sudeste, em meio ao turbilhão de acontecimentos político e cultural, havia um maior diálogo com a arte moderna europeia, a qual se legitima e influencia produções de referências estrangeiras. Tendo as primeiras bienais compreendidas como parâmetros para o estabelecimento de um diálogo entre aqueles artistas atuantes, o modo estético estará vinculado ao abstracionismo como forma plástica. Em Pernambuco, ocorre justamente o contrário. Os artistas se voltarão, em sua grande maioria, para a representação figurativa decorrente, tendo como foco a representação de motivos referentes às camadas populares. Os projetos estéticos produzidos pelos integrantes do Atelier Coletivo, serão marcados pela necessidade de evidenciar o povo em suas diversas manifestações, seja no cotidiano ou em festividades.

O projeto que visa a construção de museus que se propõem a valorizar a cultura popular, é mais um indicativo do que se demarca enquanto importante e necessário ao contexto das práticas e vivências artísticas. O sentido dessa proposição está em apontar os caminhos das produções que estão circunscritas à realidade específica de cada lugar, às instituições e debates circunscritos, e aos espaços de possíveis em cada região. Estabelecer essas diferenças é importante para compreender as posturas estéticas tomadas que, entre si, são diferentes, posto que a formação social de cada campo circunscreve-se nas práticas e vivências divididas entre indivíduos pertencentes ao campo. Não se deseja, contudo, estabelecer uma hierarquia acerca das duas visões e propostas. Entretanto, dentro do campo artístico nacional, serão firmadas posições e oposições, na tentativa de eleger um tipo de produção específica em detrimento de outra. Para isso, utiliza-se o termo moderno enquanto sinônimo de atualidade, ou seja, a produção mais recente, a mais atual, será assim a mais moderna³³⁸.

As contribuições de Pierre Bourdieu são fundamentais, na medida em que se dispõem a definir a importância da gênese social do campo, a fim de compreender “aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta. Do jogo de linguagem que nele se joga das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram”. Dessa forma, explica e evita, ao mesmo tempo, uma subordinação em relação aos aspectos não motivados ou arbitrários entre os produtores e as obras por eles produzidas³³⁹. As obras, nesse sentido, interligam a

³³⁸O Diário de Pernambuco publicou um artigo sobre uma entrevista feita aos artistas participantes de uma exposição abstrata no MOMA, para que eles explicassem o “trying to do”, com esse gênero de pintura. A partir das respostas, a colunista do New York Times, Aline B. concluiu que a produção abstrata é um produto do tempo, do “círculo”, de uma série de influências; que os pintores são receptivos a miríades de ideias e imagens; conhecedores do espaço, tempo, energia e matéria. A resposta para aqueles que buscavam o significado de um quadro abstrato é dada então assim: “o que você está vendo lá?” In: *Diário de Pernambuco*, 18/03/1953.

³³⁹BOURDIEU, 2012, *op. cit.*, pp. 66-69.

necessidade externa de entender os caminhos e as trajetórias dentro do campo – Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo –, e os espaços possíveis de expressão na dinâmica e embate entre as proposições figurativas e abstratas.

A Bienal pode ser considerada importante por dois motivos: o primeiro, abre caminhos importantes para o diálogo da produção latino-americana com os demais continentes, diminuindo a necessidade dos artistas brasileiros viajarem para conhecerem o que se estava produzindo mundo afora. O segundo, refere-se à mobilização dos artistas, independente dos vínculos e formas, abstratos ou figurativos, para a efetivação da construção do artista enquanto entidade e enquanto possibilidade de organização para reivindicações.

Em decorrência da primeira Bienal internacional, o Clube dos Artistas e Amigos da Arte no I. A. B., propuseram um debate para pensar o impacto da primeira Bienal e também para refletir sobre a configuração do meio artístico. De acordo com Aracy Amaral³⁴⁰, o debate fora permeado por cadeiradas, chutes e agitação. No evento, Waldemar Cordeiro apontou os aspectos mais relevantes trazidos pela Bienal, que consistiam em:

1º) o estabelecimento de uma falsa hierarquia de valores; 2º) o estabelecimento de um mercado forçado para as obras dos pintores estrangeiros, mercado visado aliás com muita sabedoria pelos organizadores da Bienal; 3º) a ameaça de uma organização autoritária e patronal para dirigir os destinos na arte do país³⁴¹.

Amaral afirma que o evento talvez tenha sido o primeiro questionamento aberto à implantação da Bienal. Acerca da segunda Bienal, produzida em comemoração ao IV centenário da cidade de São Paulo, a autora aponta que, por um breve espaço de tempo, houve um silenciamento em relação às queixas contra a sua implantação, embora o seu internacionalismo continuasse evidente e incomodasse os artistas preocupados com as questões sociais e a atuação deles no meio social³⁴². Na véspera dessa segunda Bienal, concretizou-se uma manifestação que vinha tomando corpo desde o primeiro evento, e que, em última análise, consistia numa reivindicação pela participação do artista dentro de entidades museológicas³⁴³.

³⁴⁰ A autora faz uma análise das discussões. Para ver mais: AMARAL, 1984, *op. cit.* pp. 255-258.

³⁴¹ AMARAL, 1984. *op. cit.* p. 257.

³⁴² AMARAL, 1984. *op. cit.* p. 258.

³⁴³ O Manifesto, segundo Aracy Amaral, foi assinado por Villanova Artigas, Luiz Ventura, Guersoni, Renina Katz, Teresa Nicolao, Mário Gruber, Volpi, Charoux, Maurício Nogueira Lima, Wladyslaw, Waldemar Cordeiro, Sacilotto, Rebole, entre outros. Segundo a autora, o texto termina sugerindo três nomes para o júri da II Bienal “por merecedores do voto dos artistas”: José Geraldo Vieira, Mário Barata e Clóvis Graciano. *Ibidem*.

O manifesto de 1953, é salutar para pensarmos as articulações dos artistas dentro de um contexto de coletividade. Dessa forma, os artistas ganhariam esforços para que pudessem exigir reivindicações e, assim, sentirem-se representados e atuantes dentro das propostas do MAM e da Bienal. A autora não faz menção aos artistas de Pernambuco na produção desse manifesto, entretanto, em 1954, Abelardo da Hora, enquanto representante da SAMR, emite uma carta publicada no “Diário de Notícias”, na qual convocava pintores, gravadores, escultores do país para que unissem forças e formassem uma unidade semelhante à ação promovida no “Salão Preto e Branco³⁴⁴”. A convocatória era feita em resposta à organização da Bienal de São Paulo de 1954. Segundo a matéria do jornal, tal articulação era promovida para exigir por parte dos artistas o fim de uma postura parcial pró-abstracionista. Postura essa que prejudicava o movimento pictórico brasileiro, “desvirtuando-o³⁴⁵”.

A mensagem, que fora publicada integralmente no artigo divulgado, tinha como ponto de partida o “Salão Preto e Branco”, já o movimento de protesto organizado pelos integrantes, tinha como finalidade a defesa dos interesses da classe artística. Da Hora saúda os artistas Iberê Camargo, Alvim Corrêia, Paulo Werneck e Djanira, justificando a ausência dos artistas pertencentes à SAMR ao Salão, por estarem produzindo os preparativos para a exposição coletiva da sociedade.

O “Salão Preto e Branco” figura, para o escultor, um exemplo de defesa e reivindicações dos interesses da classe artística a fim de promover, a partir disso, a união de todos os artistas do Brasil, independentemente das opções estéticas. O intuito era unir forças para defender as artes no país e os seus profissionais. A mensagem para a “União dos Artistas Plásticos do Brasil”, propunha:

- I) Criação da ‘União de Artistas Plásticos do Brasil’.;
- II) Que a união seja composta de dois ou mais representantes de cada Estado, de preferência dirigentes de associações de artistas plásticos.;
- III) Que a sede ‘União’ seja na capital federal.;
- IV) Que seja conseguido com a maior brevidade, a indicação desses representantes, através duma circular assinada pelos quatro colegas e dirigida às diretorias das associações nos Estados, solicitando urgência na resposta, para que possamos instalar a ‘União’ com sua diretoria e conselho de representantes, no máximo até 10 de outubro do corrente ano.;
- V) Propomos esse prazo para que a ‘União’ instalada, possa interferir na III

³⁴⁴ O III Salão Nacional de Arte Moderna de 1954, ficou conhecido como “Salão Preto e Branco”, por conta da mobilização política dos artistas participantes da mostra na reivindicação de seus direitos. O governo proibiu a importação dos produtos artísticos, como tintas, por exemplo. Em decorrência disso, artistas como Iberê Camargo, Djanira e Milton Dacosta realizaram, em 1954, o Salão como protesto às medidas tomadas pelo governo. Para ver mais: BOTELHO, Shannon. *São de 54: Atitude em Preto e Branco*. Anais do colóquio Histórias da arte em exposições, 2014.

³⁴⁵ *Diário de Notícias*, 22 ago. 1954.

Bienal, já em organização, e possa organizar o ‘I Congresso Nacional de Artes Plásticas’³⁴⁶.

O cenário artístico nacional efervescente, durante a primeira metade de 1950, pode ser considerado importante para perceber os acontecimentos que permeavam a construção dos museus no país, e compreender o posicionamento dos artistas em relação ao que estava sendo imposto por parte da organização das Bienais. O debate e o acirramento entre a figuração e a abstração são importantes para identificar as posturas e os caminhos trilhados pelos artistas em suas escolhas, opções estéticas e políticas. Busca-se refletir acerca do lugar que a arte ocupa na sociedade e que de que maneira ela poderá se tornar um meio para pensar a realidade ou modificá-la. Os fios que tecem as justificativas para tais posicionamentos nos ajudam a perceber e compreender como o campo artístico nacional configura-se. E, a partir da constituição dos vários referenciais externos e internos, estéticos e formais, coloca-se em evidência a figura do crítico de arte, o qual passa a ocupar as páginas dos jornais para defender e direcionar as opções estéticas por ele tomadas.

O campo artístico, no cenário nacional dos anos de 1950, pode ser percebido na formação do conjunto de sujeitos que produzem a arte, os críticos, galeristas os júris, colecionadores etc. Juntos, todos esses agentes dão valor e sentido às obras, como também organizam o campo, opondo-se em constantes disputas. Portanto, o que está em jogo são as visões de mundo, as visões sobre a arte, evidenciando, por meio das lutas, a produção do valor da arte e do artista³⁴⁷.

Ao mesmo tempo em que é perceptível o jogo e as lutas, por outro lado, percebe-se que muitas das articulações dos artistas se firmarão tendo a colaboração como base na busca por melhores condições institucionais, para a garantia do exercício artístico. Do mesmo modo que Bourdieu nos auxilia a refletirmos a formação do campo, o conceito de “mundos da arte”, proposto por Becker³⁴⁸, colabora como parâmetro para compreender as redes de sociabilidades formadas, já que o conceito oferece a possibilidade de pensar a produção artística interlaçada por redes de cooperação e articulação. A SAMR é um bom exemplo de articulação, pois, a partir de sua postura enquanto entidade que visava valorizar e, evidentemente, representar os artistas em Pernambuco, vincula-se a artistas de outros estados para criar uma entidade que representasse a totalidade de artistas no país. Dessa forma,

³⁴⁶ *Diário de Notícias*, 22 ago. 1954.

³⁴⁷ BOURDIEU, 2012. *op. cit.* p. 291

³⁴⁸ BECKER, *op. cit.*

protege-se o artista enquanto profissional e também une forças em busca de uma maior representatividade na Bienal, uma vez que esse era o evento de arte mais importante do país.

A SAMR será importante enquanto meio de articulação e veiculação das produções em Pernambuco, pois oferece espaços de debate, articulação e representatividade no cenário artístico local. Assim, ocupa o jornal para debater e refletir a arte moderna no estado, através da coluna de arte escrita por Ladjane Bandeira e seus colaboradores, no *Diário da Noite*³⁴⁹. A partir disso, expande-se a importância do crítico na defesa e na proposição das análises sobre as produções enquanto espaço para refletir o papel do artista e enquanto profissional. Ainda que o debate, durante os anos de 1950, fosse incipiente, suas articulações são importantes para percebermos os caminhos trilhados na produção artística de Pernambuco frente ao processo internacionalizante da Bienal e de alguns grupos no eixo Rio-São Paulo. Assim como ao jogo de força, tendo em vista a construção de uma arte que se fazia moderna e nacional.

³⁴⁹ A coluna “Arte” será analisada no terceiro capítulo.

4 A CRÍTICA DE ARTE COMO INSTÂNCIA DE LEGITIMAÇÃO

4.1 O PONTO DE VISTA DA CRÍTICA: A ESCRITA COMO MEDIAÇÃO

Uma das mais conhecidas frases de Ferreira Gullar, dizia que “a arte existe porque a vida não basta”. Assim como o poeta, vários autores ao longo da história escreveram sentenças, versos, poemas e frases que tentavam, por vezes, explicar o sentido, significado, ou demarcar definições condensadas do que viria a ser ou não arte. Dentre esses, Alfredo Bosi³⁵⁰ escrevera que entre os vários sentimentos provocados pelo “objeto artístico”, um deles, difícil de definir, é o sentimento do “belo”. Para além das definições, há de se considerar, segundo Bosi, aspectos importantes da obra de arte. O primeiro deles é a objectualidade, ou seja, a materialidade de todo objeto artístico. O segundo aspecto, é o efeito psicológico, na medida em que a obra é percebida, apreciada, provocada por um receptor³⁵¹.

Por sermos, enquanto produtores e receptores, produtos de um tempo específico, Bosi chama a atenção para todos àqueles que nasceram pós-revolução industrial e passaram a conceber as coisas enquanto possibilidade de consumo. Sendo assim, o objeto artístico está também inserido na dinâmica das relações de consumo e fruição. Possuir uma gravura, um desenho ou uma tela, é também um modo de se relacionar com o que é chamado de arte³⁵².

De algum modo, é possível afirmar, a partir das considerações de Alfredo Bosi, que a arte, em primeira instância, é um fazer, por ser um conjunto de atos em que se muda a forma. Ou seja, a matéria oferecida pela natureza e pela cultura é “trans(-)formada”. A arte é também uma produção, pois, segundo o autor, supõe trabalho, sendo o “Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos³⁵³”. No século XX, ainda segundo o Bosi, o conceito de arte como produção de algo novo, que se acrescenta aos fenômenos da natureza, conheceu reflexões importantes na cultura ocidental:

No século XX, as correntes estéticas que se seguiram ao Impressionismo levaram ao extremo a convicção de que um objeto artístico obedece a princípios estruturais que lhe dão o estatuto de ser *construído*, e não de ser *dado* (grifos do autor), ‘natural’. Matisse, abordado por uma dama a propósito de um quadro seu com o comentário ‘Mas eu nunca vi uma mulher como essa!’, replicou, cortante: ‘Madame, isto não é uma mulher, é uma tela’.³⁵⁴

³⁵⁰BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 5ª ed. Editora Ática, 1995.

³⁵¹BOSI, 1995. *op. cit.*, p. 7.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ *Idem*, p. 13.

³⁵⁴ BOSI. *op. cit.* p. 14.

O leitor pode se questionar: qual a linha tênue que separa o objeto arte do não-arte? Pierre Bourdieu responderá que o princípio delimitador dessa diferenciação só deve ser procurado na instituição arte. Assim, esse objeto só pode ser legitimado no universo social que lhe confere este estatuto³⁵⁵, neste caso, o campo artístico. Para entender o valor artístico de uma obra, torna-se necessário investigar, a partir de uma análise histórica, em que medida se pode explicar, ao mesmo tempo, sua natureza e sua necessidade, entendendo suas condições de possibilidade. Essa condição de possibilidades, vinculada à produção, está inserida na dinâmica artística. Deve-se, enquanto expectador, buscar conhecer as disposições específicas para apreciar o objeto estético, o *habitus*.

Para que um campo possa conquistar autonomia para a definição do que vem a ser arte, em uma determinada circunstância, é necessário que suas instâncias atuem nas mais diferentes vertentes como, por exemplo, museus, colecionadores, intermediários, galeristas, conservadores e os críticos. Assim, busca-se, a partir deste capítulo, compreender como se constituiu a figura do crítico enquanto elemento importante na dinâmica do campo artístico, no Brasil. De que maneira a imprensa, como espaço de debate, pode ser entendida enquanto cenário importante para definições, demarcações e conflitos mensuráveis para a compreensão de uma prática específica de legitimação artística. E quais desdobramentos poderemos trazer para compreendermos a configuração do campo artístico em Pernambuco.

De certo modo, as obras de arte, ao longo da história, foram de diversas maneiras importantes para delimitar o que seria entendido, ou não, enquanto patrimônio cultural das sociedades. Entretanto, foi só a partir do século XVIII, segundo Giulio Carlo Argan, que a literatura sobre a arte constituiu-se enquanto disciplina crítica³⁵⁶. A necessidade e urgência de uma maior especialização por parte da produção crítica foi uma demanda cultural crescente, principalmente a partir do século XX.

Carlo Argan alegara que a disciplina crítica tem por objetivo responder “a uma necessidade objetiva e não pode ser considerada atividade secundária ou auxiliar relativamente à própria arte³⁵⁷.” Segundo o autor, seria impossível, no último século, entender o sentido e o alcance dos fatos e movimentos artísticos sem se levar em consideração a vasta produção literária crítica que a eles se referem³⁵⁸. Desse modo, ainda segundo o autor, a

³⁵⁵ BOURDIEU, 2012. p. 281.

³⁵⁶ Segundo o autor, a partir do século XVI, o processo de interpretação e avaliação iniciou-se na produção de testemunhos literários, nas reações emocionais perante obras de arte. Os primeiros registros dizem respeito à pintura veneziana e à sua independência em relação aos princípios normativos da arte toscana e romana. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Editora Estampa, 1995, p. 131.

³⁵⁷ ARGAN, 1995, *op. cit.*, p.128.

³⁵⁸ Idem, *ibidem*.

crítica de arte desempenharia uma função mediadora entre o produtor da arte e o receptor, o artista e o público. Assim, a crítica ofereceria instrumentos para uma interpretação das obras de arte, os quais seriam, sem distinção de classes sociais, úteis para todos.

Howard Becker, quando propõe uma reflexão sobre os mundos da arte, argumenta que a atividade dos críticos consiste em utilizar os sistemas formulados pelos estetas sobre as obras de arte para explicar seu valor³⁵⁹. De acordo com a sua análise, todos aqueles que participam dos mundos da arte também formulam juízos estéticos. Essas formulações, dentro das dinâmicas das atividades artísticas, ocupam uma posição importante nos sistemas de convenções que permitem aos seus membros agirem em conjunto³⁶⁰.

Becker afirmará que o título de “arte”, torna-se indispensável se levarmos em consideração que essa determinação distingue-se por determinadas qualidades – de beleza ou expressividade –, o que garante recursos e vantagens para o artista produtor de tal obra, como também na repercussão junto aos colecionadores. O valor estético das obras surge na convergência das várias perspectivas dos participantes desse mundo. Esse debate, segundo o autor, não se restringe aos discursos retóricos abstratos, o que também está em jogo é justamente a divisão, repartição dos recursos disponíveis. Nesse sentido, espaços expositivos, galerias, etc. Há, segundo o sociólogo, um direcionamento moralista nos estritos estéticos, já que se dispõem a apresentar uma “receita” para o estabelecimento do que viria a ser ou não arte, por isso a recorrência da utilização de termos como “indignos” e “merecer” nos textos escritos³⁶¹.

A necessidade da crítica coloca-se enquanto intermediadora entre o artista e o público, na tentativa de aproximar leituras e facilitar o acesso ao objeto artístico. Quanto maior for a autonomia do campo – portanto de capital simbólico específico –, será maior a necessidade de críticos enquanto mediadores dos critérios e valores para a apreciação de uma obra. Sendo assim, quais os espaços de atuação da escrita crítica no Brasil?

Como vimos nos capítulos anteriores, um dos desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922 e dos eventos decorrentes de tal acontecimento, tivera sido a vontade de

³⁵⁹ O sociólogo defende que são os estetas que estudam os postulados e os argumentos das pessoas para classificarem as coisas e atividades nas categorias de “belo”, “artístico”, “belas artes” e “não-arte”. Seriam esses juízos os determinadores das reputações das obras e dos artistas. O público, assim como os difusores, levariam em consideração estes postulados e formulações para decidirem atribuir ou não seu apoio moral e/ou financeiro, interferindo diretamente sobre os recursos conferidos aos artistas para darem continuidade aos seus trabalhos. In: BECKER, 2008. p. 127.

³⁶⁰De acordo com o autor, “nos mundos da arte mais complexos e mais estruturados, os profissionais especializados (críticos e filósofos) constroem sistemas estéticos dotados de uma coerência lógica e de uma validade filosófica.” In: BECKER, *op. cit.*, p. 127.

³⁶¹ Idem, pág. 131.

democratizar o acesso e a discussão sobre a arte no Brasil. A ampliação da experiência com a arte moderna colocaria o brasileiro numa posição para assumir uma nova postura diante da cultura³⁶². Para que isso acontecesse, seria necessário oferecer instrumentos que possibilitassem não só a oportunidade de ver pessoalmente as obras mais importantes do mundo referentes à arte moderna, como ampliar a discussão, o debate e o entendimento sobre arte. Assim, ampliaria o acesso aos jornais — meio de comunicação de maior abrangência. Essas práticas, segundo Bourdieu, eram chamadas de “condições sociais de apreensão do olhar³⁶³”.

Até a segunda metade do século XX, ao relatar as estratégias e caminhos de atuação traçados pelos intelectuais no Brasil, Sergio Miceli argumentara que as novas posições ocupadas por esses agentes coincidiram com o desenvolvimento das burocracias: a grande imprensa, as instituições políticas e organizações partidárias. Suas posições eram demarcadas de acordo com o capital social que conseguiam mobilizar³⁶⁴.

Seria parte desses intelectuais, os quais atuavam na imprensa brasileira por consequência do seu capital social acumulado, que passaria também a discorrer artigos sobre a arte no Brasil. Nos anos de 1950, como vimos, além das transformações mencionadas no segundo capítulo sobre a imprensa e a centralidade do *Jornal do Brasil*, enquanto direcionador das transformações dos demais periódicos no país, ocorrerá também um processo de constituição da identidade profissional do jornalista. Ou seja, a redação, enquanto lugar de prestígio social, passará cada vez mais a ceder lugar para os jornalistas de profissão.

O discurso que até então era baseado em escritos retóricos, passa a dar espaço a textos com mais objetividade, mais informativos, desempenhando um papel importante diante dos acontecimentos mais significativos do país. Aracy Amaral destacara que, até então, a crítica no Brasil:

³⁶² Francisco Alambert e Polyana Canhête ao comentar sobre os argumentos de Mário Pedrosa, em relação às Bienais e a possibilidade de democratização da arte moderna, afirmaram que: “as bienais seriam a garantia da realização do ‘espírito’ moderno entre nós, para *todos nós* (e não apenas para os aficionados ou já iniciados) bem como uma consequência necessária desse mesmo espírito”. In: ALAMBERT, CÂNHETE. *op. cit.* p. 22

³⁶³ Ao aludir o olhar amador do século XX, Pierre Bourdieu argumentara que para uma obra de arte ser apreendida, ela exige ser observada enquanto forma e não enquanto função. Por isso, deve ser oferecido condições indissociáveis da existência e um campo artístico autônomo. Essas condições são, por exemplo, a frequência de museus desde cedo e exposições abertas ao ensino escolar, leitura de textos sobre arte etc. História da estética. In: BOURDIEU. 2012. p. 284-285.

³⁶⁴ De acordo com o autor, durante a Primeira República, o que ele irá chamar de “recrutamento dos intelectuais”, se dará em função das redes de relações sociais que estes mobilizavam e as tarefas e demandas que necessitavam para atuarem, estavam subordinadas às instituições privadas e organizações das classes dominantes. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 53-80.

se caracterizava por seu cunho descritivo, ou por uma retórica rançosa, ou era constituída de blagues afrancesados, ou ainda, vinculada ao colonismo social e à literatura, sendo em geral exercida por jornalistas, poetas e escritores, sem maior preocupação com a interpretação do fenômeno artístico³⁶⁵.

Considerando a imprensa enquanto palco de disputas, divulgação e atualização referente aos acontecimentos sobre a arte no país, a escrita crítica passa a se constituir e configurar-se nesse novo contexto de renovação de grande parte dos periódicos no país³⁶⁶. As análises e opiniões sobre as obras de arte passariam por um processo de renovação enquanto forma. Pode-se dizer que esse novo jeito de se falar sobre arte, entendendo a escrita crítica na imprensa enquanto mediadora, fora protagonizado a nível nacional por Mário Pedrosa, Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet.

Mário Pedrosa nasceu 1900, no município Timbaúba, Zona da Mata de Pernambuco e faleceu em 1981, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1913, estudou no Institut Quinche, em Lousanne, Suíça. Entre 1920 e 1922, residindo em São Paulo, passa a trabalhar como redator de política internacional, no *Diário da noite*. Em 1926, filia-se ao Partido Comunista Brasileiro³⁶⁷. Constrói sua trajetória crítica nas artes plásticas principalmente a partir de 1933, com a conferência sobre a gravurista alemã Kathe Kollwitz³⁶⁸.

Publicou, durante décadas, em vários periódicos brasileiros e revistas especializadas. Segundo Otília Arantes, além de crítico profissional, também lecionara Estética e História da Arte no Rio de Janeiro e, anos mais tarde, em Santiago, no Chile. Planejou, promoveu e participou dos certames sobre cultura, ao integrar, por exemplo, a direção da Associação Internacional de Críticos de Arte –AICA³⁶⁹. Também presidiu a filial brasileira da mesma

³⁶⁵ AMARAL, 1984, *op. cit.*, p. 38.

³⁶⁶ Como não havia publicações e críticos especializados, durante o início da década de 1940, Heloísa Pontes irá afirmar que a crítica de arte era vinculada basicamente por meio da imprensa diária e, secundariamente, nas revistas culturais. In: PONTES. *op. cit.*, p. 49.

³⁶⁷ Em 1923, Pedrosa forma-se pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, viaja pra Alemanha, em 1927, onde estuda filosofia, sociologia, economia e estética na Universidade de Berlim. Ao retornar para o Brasil, em 1930, funda, juntamente com o jornalista Fúlvio Abramo e outros, um grupo de posição trotskista, envolvendo no movimento político comunista internacional, o que leva à sua prisão em 1932. In: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/mario-pedrosa>> Acesso em: 19/03/2017.

³⁶⁸ Kathe Kollwitz nasceu em 1867, em Königsberg, morreu em 1945, em Moritzburg, Alemanha. Artista gráfica e escultora, seus trabalhos foram vinculados ao expressionismo alemão. Em 1888, foi a Munique, onde se tornou discípula de Ludwig Herterich. Entre 1893 e 1897, produziu uma série a partir de uma Revolta dos Tecelões. Em 1898, realizou sua primeira grande exposição. Para mais informações, ver: <<http://www.mac.usp.br/>> Acesso em: 19/03/2017.

³⁶⁹ Segundo o site oficial da AICA, a associação teria surgido como desdobramento das primeiras atividades da UNESCO a partir da necessidade de comparar os variados pontos de vistas quanto à vocação crítica da arte, analisando a responsabilidade perante o público e os artistas. Alguns dos envolvidos mencionados, foram: André Chastel, Jorge Crespo de la Sena, Pierre Courthion, Charles Estienne, Chou Ling, Miroslav Micko, Sérgio Milliet, Marc Sandoz, Gino Severini, James Johnson Sweeney, Albert Tucker, Lionello Venturi, Eduardo

associação – ABCA³⁷⁰. Dirigiu o Museu de Arte Moderna, em São Paulo, no início dos anos de 1960, e, no mesmo período, a VI Bienal Internacional de Artes de São Paulo, quando exilado no Chile. Enquanto o país era presidido por Salvador Allende, criou o Instituto de Estudos Latino-Americanos – IEL – e o “Museu da Solidariedade”³⁷¹.

A autora defende a tese de que Pedrosa tivera sido um dos grandes responsáveis pela atualização da arte moderna no Brasil, principalmente no período pós-Segunda Guerra Mundial, a partir de 1945³⁷². Arantes afirmara que o crítico considerava-se o “arauto” das vanguardas artísticas brasileiras³⁷³.

Ao dar continuidade à prática de escrita crítica, em 1935, Mário Pedrosa publicara, no *Diário da Noite*, um balanço sobre a obra de Portinari. Segundo Arantes, a análise produzida era marcada pela ênfase social da arte³⁷⁴. Para o crítico, a revolução social e a arte de vanguarda eram indissociáveis. Em 1945, Pedrosa passara a estimular sistematicamente a produção abstrata no país e, no mesmo ano, começara a escrever para o *Correio da Manhã*, assumindo uma coluna diária sobre Artes Plásticas. Publicara regularmente entre os anos de 1950 e 1954, na *Tribuna na Imprensa*, e em 1957, com a criação do *Suplemento Dominical*, assumira a rubrica sobre Artes Visuais no *Jornal do Brasil*.

Otília Arantes argumenta que a essência da lição de Pedrosa era a ideia de que o artista precisava buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da “sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo ‘transcender a visão convencional’ obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim recondicionar-lhe o destino”³⁷⁵.

Vernazza, Marcel Zoohar, Paul Pierens, Herbert Read, entre outros. Entre 1948 e 1949, críticos, curadores de museus de arte moderna, historiadores e educadores de arte reuniram-se em dois congressos na UNESCO. Para mais informações: <<http://www.aica.pt>> Acesso em: 21/03/2017.

³⁷⁰ A Associação Brasileira de Críticos de Arte –ABCA- surgiu em 1949, a partir a criação dos encontros da AICA. Participaram de sua fundação: Sergio Milliet, Mário Barata, Mário Pedrosa entre outros. A Associação tinha como proposta promover a aproximação e o intercâmbio entre os profissionais que atuavam na crítica de arte e incentivar a pesquisa e reflexão concernentes à teoria e produção artística. Para mais informações: <<http://abca.art.br/>> Acesso em: 21/03/2017.

³⁷¹De acordo com Aracy Amaral, Pedrosa dirigiu, durante seu exílio no Chile, o Museu da Solidariedade, na década de 1970. O crítico, através da sua influência e capital social, conseguiu constituir um acervo no museu com doações de artistas de vários países. Fator que proporcionou um diálogo efetivo e definitivo entre o meio artístico chileno e continental, junto a artistas da Europa e dos Estados Unidos. In: AMARAL, Aracy. Mário Pedrosa: Um homem sem preço. In: MARQUES NETO, José Castilho (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001, p. 55.

³⁷²O leitor deve recordar-se da presença do crítico na exposição de Dias, em 1948, no Recife, e quando o artista expôs no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1952.

³⁷³ARANTES. 2004, *op. cit.*, p. 14.

³⁷⁴ A autora irá argumentar que esses textos da década de trinta refletem o engajamento e posicionamento político do autor. É só a partir da década de 1940, que o crítico se dedicará a produzir de forma mais sistemática análises e reflexões do ponto de vista estético. ARANTES. 2004, *op. cit.*, p. 15-16.

³⁷⁵ ARANTES. 2004, *op. cit.*, p. 16.

Em outro artigo, publicado em um livro em comemoração ao centenário de vida do crítico³⁷⁶, a historiadora, ao dar continuidade às contribuições de Mário Pedrosa para pensar a produção literária crítica no país, ressaltara que a originalidade do método crítico dele estaria justamente na estratégia do ajuste entre tendências internacionais e a realidade local. Esse método poderia ser apreendido na redefinição proposta pelo autor na disputa entre “figurativos” – os partidários na ênfase da cor local – e o internacionalismo dos “abstratos”.

Ao demonstrar a pertinência nacional da abstração e a relevância cosmopolita do modernismo do período anterior, Mário Pedrosa, ao advogar nesses termos a causa de uma possível tradição construtiva brasileira, simplesmente dava continuidade, apesar do desencontro na avaliação – arte abstrata ou figurativa? –, à lógica mesma de nosso sistema cultural binário que mandava regular um pelo outro, o particular-local e o universal-ocidental³⁷⁷.

Se tomarmos como parâmetro as críticas escritas por Pedrosa, ao analisar a exposição de Cícero Dias, em 1948, e a exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1952³⁷⁸, percebemos que o autor pontua questões voltadas à forma, a maneira como é construída a visualidade do quadro, a estética da obra e, em especial, resalta a transição abstrata feita por Dias. Todavia, o crítico se debruça em sua análise bem mais aos traços e movimentos, pois, segundo seu argumento, evidenciam um apego aos elementos característicos de sua cidade, seu lugar. Ou seja, por mais que Dias estivesse aberto ao internacionalismo, com seus quadros abstratos, ainda se tinha como justificativa o elemento local, algo característico das justificativas de produções figurativas. Nesse exemplo, percebe-se claramente o ajuste mencionado por Otília Arantes entre a realidade local e a tendência internacional³⁷⁹.

A produção extensiva de Pedrosa para os periódicos mais importantes e de maior circulação do país, sem contar os outros inúmeros periódicos que escrevia esporadicamente, é um indicativo importante para compreender o alcance, a importância, e difusão de um modo específico de analisar a obra de arte. Ao se distanciar da análise de cunho intuitivo, muito em

³⁷⁶MARQUES NETO, José Castilho (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

³⁷⁷ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa e a tradição crítica*. In: MARQUES NETO, 2001, op. cit., p. 45.

³⁷⁸ Ambos os textos foram analisados no primeiro capítulo. Pernambuco. Pedrosa, Mário. Cícero Dias em Paris in: *Revista Região*, Dezembro, 1948; Dias ou a transição abstracionista. Publicado em novembro de 1952 no *Correio da Manhã*. In: ARANTES, 1998.

³⁷⁹ A tese defendida pela autora, ao analisar a obra do crítico, evidencia o constante embate da localização periférica do país, à luz do provincianismo e, de outro lado, as produções hegemônicas das culturas centrais do mundo. ARANTES, 2001, p. 48-50.

voga na imprensa brasileira, dava espaço à análise que tomava por base a experiência estética. Resultado de um longo percurso de esforço e aprendizado, relacionando o ponto de vista de um especialista, que atuava com o repertório tanto jornalístico como também de um ponto de vista culto.

Outro intelectual e crítico importante, o qual propôs releituras e análises sobre a obra de arte no Brasil, fora Lourival Gomes Machado. Heloísa Pontes, ao desenvolver uma análise sobre Grupo Clima³⁸⁰, potencializa a argumentação da presença ativa do modernismo em duas dimensões. A primeira, na disseminação de suas conquistas no plano da criação, cujo efeito, segundo a autora, foi a substituição do complexo de inferioridade imbricado na personalidade intelectual do Brasil, por uma conscientização da possibilidade de cura dessa mesma inferioridade. A segunda dimensão ativa, foi justamente a presença física de seus protagonistas na cena cultural, em contato constante com as gerações subsequentes³⁸¹.

Heloisa Pontes, ao levar em consideração o depoimento de Lourival Gomes Machado, integrante do Grupo Clima, afirmou que as gerações subsequentes da década de 1920 foram apontadas como continuidade do modernismo. A “geração de 30” e a “geração de 40”.

À geração de 30 coube a responsabilidade pela sedimentação do jato criador aberto ‘pela perfuratriz do modernismo paulista, que deixou escapar, para fora da crosta dura da tradição todas as fontes subterrâneas que a inteligência nacional, abafada, represada, juntara silenciosamente nos subterrâneos da resignação aparente’. Quanto à geração de 40- à qual ele pertencia – Lourival Gomes Machado –, apesar de se ter pronunciado ‘pessimamente mal’ no plano da criação, vinha dando a sua contribuição no âmbito da crítica³⁸².

Essa segunda geração, mencionada pela autora, contribuirá significativamente para a atualização no âmbito da crítica. Machado passa a dirigir o MAM/SP, após a saída de Léon Degand, cargo que ocupava até 1951, quando é nomeado diretor-artístico da I Bienal de São Paulo, e por estar vinculado ao grupo específico de intelectuais atuantes na primeira geração de alunos da Universidade de São Paulo³⁸³. Na afirmação e efetivação, não só nas artes plásticas, como na literatura, no teatro e cinema, de um campo intelectual e cultural paulista do período. Dentre os integrantes do Grupo Clima, Machado foi um dos primeiros a

³⁸⁰ Grupo formado no início de 1939, por jovens estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Integrados por Decio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Ruy Galvão de Andrada Coelho, entre outros. Seu objetivo era o de produzir o trabalho da crítica intelectual aplicada ao teatro, cinema e artes plásticas. Para mais informações:

³⁸¹PONTES. 1998.*op. cit.*, p. 61.

³⁸²PONTES. 1998.*op. cit.*, p. 61-62.

³⁸³ A partir de 1953, Lourival Holanda Machado passa a ministrar as disciplinas de História da Arte e Estética na Instituição (FAU/USP). E entre 1961 e 1962, ocupa o cargo de diretor da universidade.

conquistar reconhecimento dentro da Faculdade de Filosofia da USP, e a produzir, segundo Pontes, uma análise pormenorizada do movimento modernista³⁸⁴.

Será na "Revista Clima", que Lourival Gomes Machado fará sua estreia enquanto crítico de arte, em 1941. No ano de 1942, passa a escrever para outros jornais, analisando a produção plástica do momento. Todavia, é com a escrita de "O Retrato da Arte Moderna", que demarcará o ponto de partida da trajetória do crítico: a crítica da arte militante ao estudo sistemático da arte colonial brasileira. Dessa forma, "O estudo do barroco mineiro permitiu a Lourival mostrar a sua capacidade intelectual de 'construir ligações', 'apontar passagens intermediárias', e revelar 'como se alteram os padrões artísticos e como a cultura transita e transforma'³⁸⁵."

É no movimento de debruçar-se sobre o barroco, enquanto produção artística do período colonial, de acordo com Pontes, que o crítico construirá um norteamento instrumental para compreender e esclarecer os problemas que envolviam o modernismo. Firmando-se intelectualmente, ainda na década de 1940, como historiador da arte brasileira. Deve-se ressaltar que a morte de Mário de Andrade, em 25 de Fevereiro de 1945, deixou um fosso literário, já que Andrade promovia exercícios de reflexões entre a literatura e a arte desde antes da Semana de Arte Moderna de 1922. Coube às gerações subsequentes, o compromisso de dar continuidade às reflexões do "papa do modernismo³⁸⁶" em São Paulo, dentre eles, o próprio Machado e Sérgio Milliet³⁸⁷.

Sérgio Milliet, que diferente dos mencionados anteriormente, contemporâneo do movimento modernista, iniciou seu percurso crítico pela literatura, enveredando seguidamente para as artes plásticas. Nascido em São Paulo, no ano de 1898, crítico que, segundo Antonio Candido, abriu caminho para a sua geração ao defini-lo como "homem-ponte³⁸⁸". Por não ter tido uma formação comum aos intelectuais da época, (não era bacharel em Direito, não era médico), sua formação partia das humanidades: sociologia, psicologia, economia e filosofia, sem deixar de mencionar a influência do próprio marxismo, logo, a preocupação com a

³⁸⁴ Eloísa Pontes afirma que a um só tempo Retrato da arte moderna do Brasil, é apresentava as inovações estéticas promovidas pelo modernismo, como também as razões da recuperação da arte produzida no período colonial. A autora aponta que essa pesquisa expõe elementos importantes que caracterizam as ambições e dilemas da geração da qual o autor pertencia. In: idem. p. 23.

³⁸⁵PONTES. 1998.*op. cit.*, p. 33.

³⁸⁶Idem. Pág. 23

³⁸⁷Eloísa Pontes irá argumentar que Geraldo Ferraz, Milliet e Luis Martins, por serem contemporâneos ao modernismo, aproximavam-se da linhagem intelectual inaugurada por Mário de Andrade e Lourival, por pertencerem a outra geração, colocavam-se, ao mesmo tempo, como herdeiros das preocupações e temáticas modernistas. Também exercendo a crítica de arte nos moldes acadêmicos, tendo como direcionamento a formação sociológica da Faculdade de Filosofia da USP. In: Idem, 24.

³⁸⁸SOUZA. Antonio Candido de Mello e. Sergio Milliet, crítico. In: Gonçalves, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet – 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2014, p. 18.

política. Sua formação diversificada fez com que seus apontamentos e reflexões críticas não se restringissem apenas à literatura ou à arte. Antonio Candido afirmara que sua crítica perpassava meditações sobre o cotidiano, acerca dos diversos problemas sociais, sua própria personalidade e seus sentimentos³⁸⁹. Candido menciona o que Milliet teria afirmado como aprendizado de um de seus mestres, Alain: “a importância da reflexão nascida da experiência cotidiana como ponto de partida para reflexão maior³⁹⁰”.

Sua trajetória formativa contribuirá para sua efetiva participação nas atividades relacionadas às associações de críticos nacionais e internacionais³⁹¹. Sociólogo, professor, tradutor, pintor e crítico de arte, em 1912, passa a estudar Ciências Econômicas e Sociais em Genebra, na Suíça, terminando o curso em Berna. Participa da Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo, e com isso, passa a defender e incentivar as novas ideias sobre literatura e arte. Em 1923, volta à Europa, fixando-se em Paris. Paralelo a isso, colabora com as revistas brasileiras "Klaxon", "Terra Roxa", "Ariel" e a "Revista do Brasil". Regressa ao Brasil definitivamente e cria, junto com Oswald de Andrade e Afonso Schmidt, a revista "Cultura". Em 1927, torna-se gerente do "Diário Nacional". Já em 1935, juntamente com Paulo Duarte, Mário de Andrade, Rubem Borba e Moraes, Tácito de Almeida, entre outros, idealiza a criação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, sendo nomeado chefe da Divisão de Documentação Histórica e social do departamento³⁹².

As análises críticas desenvolvidas por Milliet, de acordo com Candido, evidenciavam que o desenvolvimento de sua arguição teórica era pautado a partir de princípios e normas definidas. Como, por exemplo, a crítica promovendo o exercício de se adequar ao objeto, à obra analisada. Não se pode apreender uma obra impressionista a partir de um ponto de vista naturalista, nos termos utilizados para a leitura de uma obra que não segue da mesma vertente:

O crítico deve, portanto, situar-se conforme o ângulo do autor, que determinou a obra, não do público que espera que ela seja conforme a sua expectativa ditada pela moda. Se o crítico adotar como norma os preceitos do Naturalismo, estará deixando de ser crítico para fazer estética, isto é, ver a obra segundo uma concepção teórica que serve de medida universal e que ele, crítico, acha adequada; e não segundo o que o autor acha adequado³⁹³.

³⁸⁹SOUZA. *op. cit.*, p. 21.

³⁹⁰Ibidem.

³⁹¹ Milliet participou inclusive, em Paris, da reunião promovida pela UNESCO, que terá como projeção a criação da AICA. In : Idem, p. 9.

³⁹² Para mais informações: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>> Acesso em: 21/05/2017

³⁹³SOUZA. *op. cit.*, p. 29.

Essa distinção que molda a forma como o crítico observará a obra, nos é relevante na medida em que nos apresenta seu ponto de vista específico, ou seja, analisar a obra de arte dentro do *corpus* teórico e estético que lhe conferem legibilidade. O referencial de análise da obra naturalista é diferente do referencial de uma obra abstrata. Nesse mesmo argumento, está também a diferenciação do crítico e do esteta, pois o primeiro direciona o seu ponto de análise específico para um determinado seguimento estético; o segundo, toma por princípio uma concepção filosófica universal como medida para analisar todas as obras artísticas.

Sua atividade crítica, segundo Lisbeth Gonçalves, não reconhece apenas a inteligência enquanto fundamento norteador. Importa-se também no ato crítico o sentimento, a sensibilidade, a simpatia, a fé – apresentada como um princípio ético³⁹⁴. Ao atuar como “promotor de cultura”, entre 1940 e 1950, nos projetos e programas do Departamento de Cultura de São Paulo, na Seção Arte da Biblioteca Municipal, da criação do MAM-SP e sendo diretor artístico da Bienal de São Paulo durante as três primeiras edições, colocará o crítico envolto das discussões em torno das tendências abstracionistas e figurativas nos anos de 1950. É justamente nestas três primeiras Bienais que se consolidarão, a nível nacional, a abstração e o concretismo.

Todavia, diferentemente de Pedrosa, que se posiciona efetivamente na afirmação das tendências abstratas no país, Milliet não se posiciona na disputa que a nível nacional tinha contornos de polaridades, como num jogo de futebol — ou era, ou não era. Milliet poderia ser caracterizado como aquele que ocupa o “não lugar”, no interstício, entre grupos e movimentos. Segundo Gonçalves, sua postura será cobrada por seus leitores. Ibiapaba Martins³⁹⁵ teria afirmado, em 1948: “Sua ação reverte em apoio indireto ao abstracionismo³⁹⁶”. Esse seu posicionamento, de acordo com a socióloga, era a de promover observações, discussões e fundamentações.

Lisbeth Gonçalves argumentará que esse modo de analisar a obra artística estaria também vinculado à batalha que ele promoveu na busca da criação de instituições no campo artístico. Milliet propôs formar diversas instâncias de legitimação das mais variadas tendências estéticas, favorecendo uma formação crítica que não tomasse por referência a subjetividade. Dessa forma, sugere, então, a reflexão e o questionamento constantes e, de

³⁹⁴GONÇALVES. Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet: A Epistemologia do Discurso e a Práxis Crítica*. In: GONÇALVES. op. cit., p. 77.

³⁹⁵Romancista, membro da Academia Paulista de Letras, advogado trabalhista, jornalista e crítico de arte.

³⁹⁶MARTINS apud Gonçalves, op. cit. p. 78.

acordo com a socióloga, esta será a sua chave de pensamento: “como posso entender esta arte aqui e agora?³⁹⁷”.

Heloísa Pontes defenderá que tanto Pedrosa quanto Lourival Gomes Machado, por pertencerem ao grupo de crítica de arte da década de 1940, na cidade de São Paulo, propunham reflexões pautadas no legado das proposições estéticas do modernismo, na defesa de suas tradições. Segundo a autora, a recusa à abstração, por parte da maioria dos críticos de São Paulo, pode ser justificada pelo contexto do campo artístico paulista. Não havia condições institucionais, intelectuais e artísticas para a emergência de experimentos abstratos nas artes plásticas, diferentemente do que acontecia no Rio de Janeiro, com a atuação de Mário Pedrosa como representante dos artistas “fora do eixo”. Ou seja, aqueles que não estavam vinculados aos artistas já consagrados pela Semana de 1922. Até 1948, não havia na capital paulista crítico importante que defendesse o abstracionismo.

Como foi mencionado no primeiro capítulo, tanto Sérgio Milliet³⁹⁸, quanto Mário Pedrosa foram convidados pela Diretoria de Documentação e Cultura da cidade do Recife, para a exposição de Retrospectiva de Dias, em 1948. Apenas Pedrosa esteve presente. Pedrosa, Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado foram importes no Brasil em um período cujos jornais abriram espaços para um maior debate público sobre a inserção da arte moderna no país³⁹⁹. Os três, com seus repertórios e trajetórias diferentes, contribuíram na ampliação do debate, como também na busca de instâncias legitimadoras, como as associações de crítica (ABCA) e de debate, não apenas nos periódicos, mas nas palestras, mesas redondas, conferências etc.

Tendo como parâmetro as trajetórias diferenciadas pelos críticos mencionados acima, pode-se concluir que cada um constrói sua maneira de perceber a arte moderna com seu embates, enfoques e disputas, a partir das relações que construíram ao longo de sua formação.

³⁹⁷ GONÇALVES. *op. cit.* p. 78.

³⁹⁸ A partir de 1938, passa a escrever regularmente sobre arte e cultura para o jornal "O Estado de São Paulo", publica: "Pintores e Pintura", em 1940; "O Sal da Heresia", em 1941; "Fora da Forma", em 1942; e "A Marginalidade da Pintura Moderna", em 1942. Entre 1941 e 1944, colabora para a revista "Clima". Em 1943, assume a direção da Biblioteca Municipal de São Paulo e promove atividades, como palestras e mesas redondas³⁹⁸. Na abertura do primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, em 1945, inaugura a Seção de Arte da Biblioteca Municipal, o primeiro acervo público de arte moderna brasileira. Milliet torna-se diretor artístico do MAM/SP de 1952 a 1957 e diretor da 2ª, 3ª e 4ª Bienal de São Paulo.

³⁹⁹ Sérgio Milliet escrevia esporadicamente para a revista "Nordeste". Na edição de Janeiro/Fevereiro de 1950, o crítico apresenta um panorama de como a produção brasileira fora recebida pelos franceses, em uma exposição ocorrida em Paris, e organizada pelo Ministro da Educação, principalmente a arquitetura, em especial às realizações de Niemeyer e os jardins de Bule Marx. Quanto à pintura, os críticos parisienses, segundo o relato publicado, apresenta certa insatisfação pelas semelhanças de estilos entre Portinari e Picasso, respectivamente. As referências de artistas brasileiros, além de Cândido Portinari, são Di Cavalcanti, Tarsila e Cícero Dias que, segundo ele, têm seus fãs na cidade luz, e Segall. In: Nordeste, edição: Jan/Fev de 1950.

Dessa forma, também ocorrem os diálogos efetivados com artistas, intelectuais e o próprio público. Machado, no exercício de se reportar para o passado colonial para entender os contornos da produção modernista, com suas questões e problemas; Milliet, com o seu diálogo constante com a tradição modernista, com Mário de Andrade e seu profícuo comprometimento com a cultura e as instâncias que lhe garantiram legitimidade, como as Associações de Crítica de Arte. E Mário Pedrosa, que buscou constantemente o diálogo das práticas estéticas efetivadas no Brasil, estabelecendo vínculos com as produções internacionais.

Os três críticos, com suas diferentes abordagens, construirão principalmente a partir década de 1940, a efetivação de modos específicos de pensar e propor reflexões sobre a arte no país, estabelecendo diálogos, aproximações e afastamentos. E não apenas isso, como produzirão outras formas de reeducação da sensibilidade. Vale ressaltar que seus discursos ganham carga e peso de legitimidade no contexto de exercício crítico, que passa a ser também um exercício profissional, inspirando, motivando e desdobrando novas formas de ver e falar sobre as artes modernas produzidas em solos tupiniquins.

O período de investigação deste trabalho - 1948 a 1959 -, dá-se no contexto de transformações, não só no modo de falar sobre a arte, em especial na análise crítica, todavia na maneira como esta era produzida. As tensões envolviam a formalização de produções abstratas e figurativas, momento em que se tornava necessária uma renovação em seus métodos e rigores de observação e descrição. Por meio de um cenário de alta complexidade da sociedade segmentada e com o crescimento exponencial de especializações. Era preciso criar modos de falar sobre a obra de arte para além da descrição formal, no que concerne à produção plástica que, por vezes, não era possível uma justificativa a partir de pretexto temático. A solução apontada por Otília Arantes, para essa questão, era fazer com que a crítica, enquanto mediação, “inventasse uma nova linguagem, que reanimasse a especialização incontornável de esclarecimento, esperando um dia ceder a vez à recepção coletiva anunciada pelo conjunto construtivo da arte moderna⁴⁰⁰”.

Essa nova geração de críticos profissionais impulsionará abordagens e posturas frente não só à arte, mas à cultura de maneira geral, porque só a cultura poderia, segundo as proposições da ONU e da UNESCO, livrar a humanidade da barbárie que tivera sido as duas Grandes Guerras. Sendo assim, repensar as práticas culturais, democratizar a arte na sociedade brasileira, cuja desigualdade era alarmante, foram estratégias criadas para reduzir o

⁴⁰⁰ARANTES.*op. cit.* p. 20.

fosso cultural. Oportunizando, portanto, a experiência estética, tanto pelo discurso nos jornais, como na própria visitação aos museus de arte moderna. Estes recentemente inaugurados, além da importância da Bienal como evento de arte de maior alcance internacional.

4.2 QUAL O LUGAR DA ARTE NAS PÁGINAS DOS JORNAIS DA CIDADE?

Há um discurso recorrente nos ambientes em que se discute arte na cidade, de que somente a partir da década de 1990, é que ocorreria o constante exercício da análise crítica de arte. Essa repetição fez com que esse argumento se tornasse verdade frente aos próprios artistas contemporâneos ou até àqueles que viveram antes da década referida. O primeiro capítulo já apresenta uma série de revistas que exibem um repertório de escrita crítica. Este subtópico tem por objetivo apresentar um esboço do conjunto de periódicos, que embora tenham períodos de circulação pontual, nos mostram que já na década de 1940, havia jornais que propunham reflexões sobre a cultura em geral e as artes plásticas em específico.

Além das revistas *Região* e a revista *Contraponto*, havia também a revista *Nordeste*. Todas elas tiveram um período pontual de circulação⁴⁰¹. Essas produções são um indicativo de que, no estado, havia um público leitor de arte e cultura. E para além disso, com base nas notas dos jornais, principalmente no *Diário da Noite*⁴⁰², é possível identificar um mercado de obras, espaços expositivos e instituições que agenciavam a circulação de tais obras, principalmente na cidade do Recife.

Os espaços mais utilizados para exposições recorrentes eram o Gabinete Português de Leitura, o Saguão do Edifício dos Empregados do Comércio (na rua da Imperatriz), o Museu do Estado, o Salão Nobre do Teatro Santa Isabel, o Saguão da Faculdade de Direito, o Auditório da Discoteca Pública, O Edifício dos Correios e Telégrafos. Parte importante da movimentação cultural que ocorria na cidade tinha patrocínio e apoio do Diretório de Documentação e Cultura da cidade do Recife, assim como a colaboração do Jornalista

⁴⁰¹ As edições de ambos periódicos ocorreram entre o final da década de 1940 e início da década de 1950. A revista "Contraponto" teve quatro edições: em março, junho e setembro de 1947, e Julho de 1948. A revista "Região" produziu uma publicação em Dezembro de 1948. Já a revista "Nordeste", teve um período maior de circulação, produzindo até 1950.

⁴⁰² Como fora visto nos capítulos anteriores, a exposição de Cícero Dias em 1948 trouxe um debate, na maior parte dos jornais que circulavam na cidade, todavia, após esta exposição, poucos periódicos continuaram publicando artigos e matérias sobre a arte em Pernambuco. O Diário da Noite, dentre todos os outros é que será um meio importante de divulgação, principalmente depois de 1953 com a criação da coluna Arte-Ladjane, objeto de análise do próximo tópico deste capítulo.

Abelardo Rodrigues, que emprestava obras⁴⁰³ de seu acervo pessoal⁴⁰⁴ para a realização das exposições. As páginas dos jornais, com suas notas informativas, nos apresentavam também cartografias do exercício artístico na cidade, seus lugares de encontro, eventos e discussões.

No que diz respeito à produção crítica de arte sistemática, em Pernambuco, há uma produção escassa, pois textos publicados sob um ponto de vista fundamentado e mais aprofundado se dará somente a partir das revistas mencionadas acima, publicadas entre o final da década de 1940 e início da década de 1950. Antes disso, o que ocorria com recorrência era a publicação de notas informativas sobre exposições, com análises pontuais. A *Contraponto*, *Região* e *Nordeste* tinham uma proposta editorial de publicar notícias envolvendo a cultura de maneira geral⁴⁰⁵.

A revista *Região*, com a compilação de críticas e análises referentes à exposição de Dias. A *Contraponto*, com o repertório mais ampliado de atuação, desde as comemorações do centenário do Teatro de Santa Isabel, artigos sobre a Sociedade de Cultura Musical, o Teatro de Amadores de Pernambuco e em relação às artes plásticas, atenção dada às publicações e comentários de Reynaldo Fonseca, Abelardo da Hora e capas das edições criadas por Lula Cardoso Ayres. A *Nordeste*, com artigos escritos por Sérgio Milliet⁴⁰⁶ e Mário Pedrosa, por exemplo.

A imprensa, com mais intensidade a partir da década de 1950, passa a ser não só um espaço para os artistas divulgarem exposições e obras, mas dará entrada para novos espaços e atuações, seja de exibição de obras, seja de produções específicas para os periódicos. Exemplo dessa mudança, é a ilustração de primeira página realizada pelo próprio Abelardo da Hora, para a revista *Contraponto*, entrevistando e escrevendo sobre o movimento artístico. Essas articulações farão com que se ampliem os espaços de atuação dos artistas em Pernambuco.

⁴⁰³ Em 17 de agosto de 1950, no Diário da Noite fora publicado a notícia da vinda de 50 quadros de José Pancetti, o deslocamento e as questões burocráticas que envolviam o traslado estava sendo viabilizado tanto por Abelardo Rodrigues, quanto pelo DDC. In: Diário da Noite, 17/08/1950; Já em comemoração aos 102 anos do Teatro Santa Isabel fora inaugurado uma exposição no saguão do teatro com obras de artistas brasileiros, entre eles Guinard, Portinari, Francisco Brennand. Os quadros expostos faziam parte do acervo pessoal do jornalista. À época correspondia ao acervo particular mais importante do país. A exposição fora viabilizada mais uma vez, pelo DDC e Rodrigues.

⁴⁰⁴ Diário da Noite: 07/06/1950; 19/05, 20/05, 04/06, 13/08 de 1952.

⁴⁰⁵ No dia 04 de junho de 1952 foi publicada uma nota sobre a exposição que iria ocorrer no gabinete português de leitura, do artista cearense Barrica. A nota nada mais era do que uma convocação para a compra dos quadros do artista. Diário da noite, 04/06/1952.

⁴⁰⁶ Revista Nordeste. Edição nº1, janeiro e fevereiro de 1950.

As revistas *Contraponto* e a *Nordeste* tinham formatos de edição semelhantes, a primeira apresentava em suas páginas a movimentação cultural da cidade do Recife, em todas as suas manifestações: pintura, música, teatro. A segunda centrava mais a temática das artes plásticas, criando uma interligação entre as atividades e artistas plásticos do Nordeste. Ambas eram divididas nos seguintes segmentos gerais: entrevistas; análises de obras; trajetórias artísticas e comentários críticos do que acontecia na cidade, no Nordeste e no país.

Das publicações, em particular na revista *Nordeste*, destacam-se aqui duas publicações interessantes acerca da abertura da década de 1950 e dos debates que entraram na cena pernambucana no periódico mencionado. Em Dezembro de 1951, é publicado na capa da revista o *Manifesto dos Artistas Cearenses*⁴⁰⁷, a mobilização de artistas a fim de criar espaços e novas práticas artísticas no Estado do Ceará. O nome de “Independentes” não foi proposto ao acaso, assim como o Grupo dos Independentes de Pernambuco, o objetivo era criar espaços desvinculados dos eixos de formações tradicionais, como as academias, por exemplo. A *Nordeste* intercambiará informações e notícias. Esse movimento será importante enquanto meio de divulgação e intermediação de experiências entre os estados da região. Essa rede criava fluxos favoráveis ao desenvolvimento das estratégias de um efetivo desenvolvimento da educação artística e de possíveis contatos entre os artistas de diferentes estados.

Outro artigo publicado na mesma edição, assinado por Yvonildo de Souza⁴⁰⁸, evidencia questões trazidas pelos colaboradores do jornal para a discussão de temas determinados enquanto relevantes na imprensa e no espaço de debate público. Tendo como parâmetro a diagramação da revista, é um dos artigos que ocupa na edição parte significativa de suas páginas⁴⁰⁹. Intitulado como *O negro e as Artes plásticas*, o autor faz um panorama do

⁴⁰⁷O Manifesto que deu origem ao Grupo dos Independentes do Ceará foi criado sob o argumento, a partir do contexto do Estado do Ceará, de morosidade do meio artístico. O grupo, inicialmente foi composto pelos artistas plásticos Antônio Bandeira, Goebel Weyne, Floriano Teixeira, Herotegenes Gomes da Silva e os repórteres Jairo Martins Bastos e Jenon Barreto. Alguns artistas resolveram se unir para elevar o grau de intensidade da função dos pintores e artistas plásticos. Com o objetivo de criar espaços possíveis para o desenvolvimento de uma educação artística, tendo como parâmetro e ponto de partida a arte moderna, através de exposições, explicações e palestras. No manifesto, fica evidente a atenção e o direcionamento para o povo, convidando-o a participar dos encontros. In: *Nordeste*, nº 2, Dezembro de 1951.

⁴⁰⁸Primo de Wellington Virgolino, Yvonildo de Souza passa a colaborar junto com o seu primo para o *Jornal Pequeno*, no ano de 1948. Há duas publicações encontradas: *Síntese histórica da cidade do Recife*, publicada pela editora da Prefeitura Municipal do Recife, DDC, em 1952, e *Reais dimensões do negro brasileiro*, publicação de 3 volumes intituladas: *Coleção Pilar*; *Coleção Pilar Sociologia*; *Volume de Sociologia*, *Coleção Pilar*. Publicado pela Editora Codpoe, 1990. Publicações disponíveis em: books.google.com.br.

⁴⁰⁹Ocupa toda a página 7 e quase metade da página seguinte.

que ele chama de Arte Negra⁴¹⁰ e como a Europa se apropriará dessas produções durante o Imperialismo no século XIX⁴¹¹.

A busca e o interesse por esses objetos deviam-se, na argumentação de Yvonildo de Souza, ao fato de que no continente europeu o fluxo de renovação das ideias não estava acontecendo como ocorria nos séculos anteriores, assim, buscou-se procurar novos valores para além das fronteiras tradicionais⁴¹². Neste novo contexto, o domínio, além de econômico e colonizador, passa a ser também espiritual, no setor artístico:

Todo esse material que compõe a Arte Negra, material que aludimos, e mais outro a que não fazemos referência, serve para refazer a impressão de que a Arte – ou as Artes – não estaria adstrita à noção corriqueira de civilização concebida e ventilada pelos brancos quando pretende colocar-se acima das realidades humanas, servindo-se para isso argumentos já bastante gasto e desmoralizado⁴¹³.

Yvonildo de Souza denuncia o abuso do poder imperial da Europa sobre o continente africano, não só à usurpação dos objetos artísticos, que passam a ser reconhecidos nos seus valores estéticos. Todavia, ao mesmo tempo em que valoriza, também reconhece tratar-se “de uma arte que vira forçada a cristalizar e que não chegou por isso mesmo, a ‘experimentar o desejo’ de ir mais além⁴¹⁴”. No mesmo ano, Mário Pedrosa produz um panorama sobre a arte moderna e destaca o interesse e apreciação pelas culturas primitivas e arcaicas. Esse interesse, segundo o crítico, será a destruição do prestígio da estética naturalista da Renascença.

Por ser a arte moderna um domínio novo, do consciente, da criação pura, já que até então a arte estivesse constantemente a serviço da religião, do Estado, do rei, do príncipe, etc. Mário Pedrosa afirmará que, na tentativa de se tornar independente em relação ao mundo exterior, essa busca se aproximaria “instintivamente da arte dos povos estranhos ou alheios ao ideal naturalista grego”⁴¹⁵. O crítico positiva o imperialismo colonial moderno, mesmo que atente para o fato das aberturas de fronteiras serem feitas por bem ou por mal, destacando as

⁴¹⁰ São todos os objetos artísticos produzidos na África, demarcada como primitiva por seus criadores não terem sido formados através do repertório cultural e artístico europeu.

⁴¹¹ De acordo com Mário Pedrosa, o interesse pela arte negra, como arte, a partir dos termos utilizado por ele, deu-se no início do século XX. Porém, o crítico destaca a existência de cartas datadas de outubro de 1897, de Gauguin para Daniel de Monfreid: “O grande erro é o grego, por mais belo que seja. Tenham sempre em mente os persas, os cambojanos, um pouco o egípcio”. Pedrosa, Mario. Panorama da arte moderna; Gauguin e o apelo das ilhas. In: Mimmo, 2015.

⁴¹² Nordeste, 12/1951. p. 7.

⁴¹³ Idem, ibidem.

⁴¹⁴ Idem, ibidem.

⁴¹⁵ PEDROSA, 1951. In: Mammi, 2015.

missões arqueológicas e culturais ao chegar nesses territórios. Pedrosa defenderá que se pode atestar no período “uma mentalidade muito mais aberta a outras culturas⁴¹⁶”.

A partir dessas publicações, podemos afirmar, ainda que de modo rasteiro, que os periódicos apresentados acima podem ser tomados enquanto elementos sugestivos, os quais apresentam debates sobre a arte, especificamente a arte moderna na cidade, no Estado, no país etc. E a diversidade de temas e assuntos apresentados são também indicativos para a projeção de um público leitor e consumidor de assuntos que envolviam a produção visual. Durante a década de 1950, principalmente a partir das publicações da página *Arte-Ladjane*, as discussões serão aprofundadas em publicações sistematizadas, incorporando e defendendo a argumentação da produção crítica enquanto intermediadora no campo artístico, entre o público e os artistas.

No prefácio do livro "Crítica de Arte em Pernambuco Escritos do Século XX⁴¹⁷", os organizadores da publicação partem do discurso, segundo eles, já estabelecido. E que a crítica de arte, em Pernambuco, teria sido inexistente até meados da década de 1990. Para contrapor esse entendimento, a publicação seleciona e publica uma série de cartas, livros, ficções, manifestos, entrevistas e ensaios para a percepção da conotação e sentido do que viria a ser um “texto crítico”. Ou seja, produções que não estariam circunscritas necessariamente num modelo ou enquadramento recorrentes das produções críticas brasileiras.

A seleção de textos tem um repertório diversificado, com publicações entre 1924 e 1998. Uma das inquietações, enquanto pesquisadora, era de entender por que os anos de 1950 não estavam configurados, ou não estavam sendo indicados como articulações e produções importantes, para pensarmos e problematizarmos a arte moderna. Assim, partindo da necessidade de apreender as práticas que visavam a defesa e legitimidade da arte moderna no campo pernambucano de produção visual, e por compreender a necessidade de um maior empenho de pesquisadores sobre a arte em Pernambuco, este capítulo visa contribuir para apresentação de um percurso, construído por artistas, críticos e jornalistas, na imprensa pernambucana, na busca de espaços de debate e ampliação de instâncias legitimadoras, entendendo a figura do crítico e a dinâmica específica do meio jornalístico.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). *Crítica de Arte em Pernambuco Escritos do Século XX*. Recife: Azougue editorial, 2012.

4.3 RESISTIR E OCUPAR: A PÁGINA ARTE-LADJANE NA IMPRENSA PERNAMBUCANA

Estamos quase finalizando uma investigação que se propõe a pensar quase doze anos de um campo artístico em Pernambuco, suas redes e sociabilidades e estratégias de legitimação. Uma das questões que ainda não foram respondidas, ou não foram propostas enquanto reflexão, é o fato de que, quem lhes escreve é uma mulher e até agora quase todos os personagens mencionados foram homens. Há a utilização de um repertório bibliográfico construído por autoras mulheres, como Aracy Amaral, Heloísa Pontes, Otília Arantes, Joana D'arc Lima, Raquel Borges, Clarissa Diniz, Gleyce Kelly Heitor, Nise Rodrigues, Madalena Zaccara, Laura Sousa e tantas outras pesquisadoras que vêm construindo investigações importantes sobre a história e sociologia da arte no Brasil. A pergunta que faço, enquanto historiadora, é: podemos falar de arte em Pernambuco sem citar mulheres? Ou, dentre os personagens mencionados na narrativa, houve espaço para a participação ativa delas?

Ana Paula Simioni⁴¹⁸, ao analisar um artigo produzido por Monteiro Lobato sobre o conservadorismo da historiografia, tendo como mote os trabalhos de Anita Malfatti, nos indica algumas respostas para essas perguntas quando discute a divisão de gêneros nas artes, no Brasil. De acordo com a historiadora, a crítica de arte desconsiderava as pintoras como produtoras de arte dignas de análise sobre suas obras. A atenção era dada, na maioria das vezes, à condição feminina, esta tomada como determinante e responsável por relacionar à produção das mulheres aos objetos considerados menores, decorativos e não *artísticos*⁴¹⁹. Ao dar continuidade, a autora destaca:

Seu caso - o de Malfatti - não se contrasta com o de dezenas de mulheres que expuseram suas obras nos salões oficiais ao longo do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX. Tais artistas parecem jamais ter existido, não possuem e não pertencem à história: seus nomes e trajetórias são desconhecidos; suas obras são ignoradas e apenas muito esporadicamente encontram-se presentes em exposições e em acervos de museus, os estudos sobre elas são exíguos⁴²⁰.

Simioni irá justificar esse silenciamento, em relação às artistas mulheres, com o fato de que, por exemplo, os acervos, quando existem, pertencem normalmente a familiares e estes, por uma série de razões, não autorizam a análise de tais documentos. É importante

⁴¹⁸ Eternamente amadoras: Artistas brasileiras sob o olhar da crítica. In: Frabris. Annateresa (Org.). Crítica e Modernidade. - São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

⁴¹⁹ Grifo da autora.

⁴²⁰ Simioni. 2006. p. 152.

frisar, ao dialogar com a autora que, na tentativa de compreender as razões que têm “excluído” as mulheres da historiografia da arte do país, ultrapassa a necessidade de “resgatar” suas obras e trajetórias. Essa atitude, segundo a autora, implica um questionamento mais profundo sobre “as razões e o modo com que se operou tal obscurecimento coletivo⁴²¹”.

Ao comparar a relação entre as mulheres e a arte nas regiões Nordeste e Sudeste, Madalena Zaccara afirma, no Nordeste, a ideia da arte como passatempo. Ou seja, uma prenda a mais para as moças de famílias abastadas, ao desenvolverem uma formação direcionada, principalmente, para o casamento — costume mais contundente do que na região Sudeste. Com as recentes atualizações, há uma maior participação de mulheres, mesmo com restrições, nos ensinamentos da Academia Imperial de Belas Artes, a partir de 1879. Em Pernambuco, o ensino das Artes Visuais passou a ser sistematizado pela fundação da EBA-PE. De acordo com a historiadora, esse intervalo temporal refletirá na inserção de artistas mulheres no mercado profissional de trabalho. É com a formação da Sociedade de Arte Moderna do Recife, em 1948, e a presença de artistas como Ladjane Bandeira, Tereza Costa Rego, Tilde Canti e Maria de Jesus Costa, que irá representar um avanço da presença da mulher artista no contexto pernambucano⁴²².

Este subtópico propõe-se a evidenciar a importância de uma construção e narrativa crítica, a qual se intensifica durante a década de 1950, e que tem enquanto protagonista, uma mulher artista. Esta que por muito tempo teve seu percurso silenciado nas historiografias pernambucana e nacional. Seu nome era Maria Ladjane Bandeira de Lira, nascida em Nazaré da mata, no dia 05 de junho de 1927, mais conhecida como Ladjane Bandeira⁴²³.

Nome importante ligado às artes e à atuação na imprensa, no que concerne à construção de suplementos críticos nos periódicos vinculados ao *Jornal do Commercio*. E principalmente na coluna *Arte-Ladjane*, no *Diário da Noite*. Há poucos vestígios da atuação de Bandeira além dos seus próprios escritos na imprensa. Não há muitos trabalhos que se debruçaram sobre a artista, no mais, em 2011, fora publicado um livro sobre as formulações

⁴²¹ Simioni. 2006. p. 153.

⁴²² Zaccara desenvolve, em Pernambuco, investigações que tem por base as relações de gênero na arte pernambucana e, mais especificamente, o trabalho de artistas mulheres no estado. ZACCARA, Madalena. Sobrevivências: considerações sobre arte, gênero e Lutas feministas em Pernambuco. Pág. 6-10. Disponível em: <ufpe.academia.edu/madalenzaccara> acesso em: 21/04/2017. Ver também: ZACCARA, Madalena. Uma artista mulher em Pernambuco no início do século XX: Fédora do Rego Monteiro Fernandez. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, nº 1, jan./março. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/frm_mz.htm> Acesso em: 21/04/2017.

⁴²³ LYRA, Márcia Cristina de Miranda. Biopaisagem de Ladjane Bandeira: a transformação da natureza em conhecimento. – Recife: A Aurora, 2011.

de suas “Biopaisagens”, com a compilação de quatro conjuntos de obras e um conjunto teórico e documental, expostos num livro escrito e organizado por Marcia Cristina de Miranda Lyra⁴²⁴. Há também o Instituto de Educação e Cultura Ladjane Bandeira (ICLB)⁴²⁵. Iniciativas necessárias para pensar a trajetória ativa e que se constituem com intensidade no Recife, a partir de 1948.

Ladjane Bandeira, antes de ser mencionada como artista, escritora ou poetisa, reportava-se por sua beleza. Na menção feita acima, sobre as considerações de Ana Paula Simioni em relação à condição feminina, característica de sua obra, Bandeira pode ser tomada como um exemplo do modo como era apresentada. Sua condição feminina como um princípio, uma essência inescapável de suas obras. Ao mencionar os traços que envolvem a produção da artista, Márcia Miranda destacou que “sobre essa produção, – e embora destaque o fato de ter pintado obras alegres e coloridas – um estranho e melancólico fio atravessa suas pinturas, gravuras, desenhos, bem como seus escritos literários⁴²⁶”.

Esse modo de analisar as obras de Bandeira torna-se questionável, porque embora se tenha cristalizado sua imagem atrelada à melancolia e à tristeza, seu poder de articulação durante a trajetória profissional, bem como a contribuição para a efetivação de uma página sobre arte enquanto espaço de reivindicação e atuação artística, evidenciam sua potência. Ao mediar os artistas do estado, os acontecimentos mais importantes ocorridos no país comprovam sua força expressiva na construção de redes de sociabilidade, para o fortalecimento do campo artístico na articulação de uma análise crítica especializada na imprensa pernambucana. Ocupando espaços majoritariamente masculinos, como os das artes e o jornalismo, põe em prática o desenvolvimento e a busca de mais espaços para a discussão acerca da arte moderna.

O que se tem de informação em relação à sua trajetória é que, ainda no colegial, passara a colaborar para o *Gazeta de Nazaré*, periódico que circulava também no meio intelectual de Recife, jornal dirigido pelo Padre Daniel Lima⁴²⁷. Dimitrov afirmará que foi

⁴²⁴ Idem.

⁴²⁵ Para mais informações acesse: <<http://www.ladjanebandeira.org>> Acesso em: 10/05/2017.

⁴²⁶ LYRA, *op. cit.* p. 25.

⁴²⁷ Daniel dos Santos Lima. Nasceu em Timbaúba, em 02/05/1916, e faleceu no Recife, em 14/04/2012. Sacerdote católico, conhecido por suas produções literárias, lecionou no colégio Santa Cristina, em Nazaré da Mata, e por mais de 20 anos dirigiu a *Gazeta de Nazaré*. Ensinou psicologia e filosofia na FAFIRE e Universidade Federal de Pernambuco. In: www.ladjanebandeira.org.br Acesso em: 15/04/2017.

justamente por intermédio do Sacerdote, que Ladjane Bandeira começara a enviar contribuições ao diretor da redação do *Jornal do Commercio*, Esmaragdo Marroquim⁴²⁸.

Em 1948, por intermediação do escultor José Teixeira, a artista é apresentada a Abelardo da Hora, no mesmo ano que conhece Hélio Feijó⁴²⁹. Ladjane Bandeira integra o grupo que fundará a SAMR. Assim, consegue realizar, no mesmo ano, uma exposição individual de desenho e pintura na Faculdade de Direito do Recife⁴³⁰. Expôs no Salão de Arte Moderna, promovido também pela SAMR. Escreveu para a *Revista Contraponto*, a *Nordeste*, o Suplemento Literário do *Jornal do Commercio* de Pernambuco, o *Diário de Pernambuco*, *Correio da Manhã* e *Revista Branca*, ambas do Rio de Janeiro. Neste trabalho, analisaremos o conjunto de textos escritos na coluna *Arte-Ladjane*⁴³¹, no *Diário da Noite*, durante a década de 1950.

Neste trabalho, analisaremos as publicações ocorridas entre 1953 e 1955, por compreendermos que a periodicidade das publicações pode ser tomada como importante elemento investigativo sobre as estratégias e articulações da crítica e do campo artístico pernambucano. Totalizando 58 publicações, durante os três anos analisados. Em 1953, a coluna fora publicada nos meses de Janeiro, Fevereiro, Março e Abril; em 1954, Junho, Julho e Agosto; em 1955, nos meses de Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio, Junho, Julho e Agosto.

Busca-se, neste tópico, identificar os fios traçados para a efetivação da Página⁴³² *Arte*, no *Diário da Noite*, enquanto meio articuladora da arte moderna na imprensa pernambucana. Pelas palavras de Eduardo Dimitrov, é possível perceber a representatividade da Página para o campo das artes plásticas no contexto pernambucano:

Ladjane fez da página *Arte* um instrumento da nova organização dos artistas. Por um lado, sua coluna funcionou como um espaço aglutinador do debate a

⁴²⁸DIMITROV, *op. cit.* p. 205.

⁴²⁹“Ladjane”. Depoimento produzido pela própria artista para o livro “Memórias do Atelier Coletivo”. In: CLÁUDIO, 2010. *op. cit.* pp. 87-88.

⁴³⁰ Em 13/12/48, no *Jornal Pequeno*, é publicado um artigo evidenciando o número significativo de visitantes na exposição da artista. Comparando essa exposição com a de Cícero Dias, ocorrida no mesmo ano.

⁴³¹ Embora no site do Instituto Ladjane Bandeira afirme a existência da coluna *Arte* entre 1952 e 1962, as publicações ocorrem só a partir de janeiro de 1953. Os anos efetivos de publicação são datados entre 1953 e 1955, com publicações semanais. Segundo Eduardo Dimitrov, a página volta a ser publicada com regularidade em 1959. Já em 1960, com periodicidade falha e, em 1961, com regularidade novamente. De acordo com o sociólogo, essas variações de publicação se devem à priorização de Bandeira por outras atividades durante o mesmo período, como a escrita de crônicas diárias, a edição de suplementos e outras publicações do grupo *Jornal do Commercio*. DIMITROV, *op. cit.* p. 207.

⁴³² A “Página” será destacada em letra maiúscula no decorrer do texto, para orientar e situar o leitor no que se refere à coluna escrita por Ladjane Bandeira.

respeito do que deveria ser a arte moderna em Pernambuco. Por outro, buscou institucionalizar as artes tanto pelos inúmeros artigos dedicados a mapear as dificuldades impostas para o seu fortalecimento (luta política em torno da construção de museus e galerias, por exemplo), como pela própria existência da página: meio de reprodução de trabalhos dos artistas e, conseqüentemente, criador de um repertório iconográfico em uma cidade carente de locais expositivos⁴³³.

É a partir da justificativa e do entendimento da representatividade da Página enquanto instrumento de mobilização artística que este trabalho visa analisar. Ou seja, seus enfoques, questões e discursos. É datado no dia 8 de janeiro de 1953, na página 8, sua primeira publicação. O layout editorial da Página permanece o mesmo durante todo o ano, alterando-se somente a partir do ano seguinte. Ao longo do período – de 1953 a 1955 –, é possível perceber, a partir das publicações, as alterações que se sucedem no próprio corpo do jornal enquanto material, desde o papel de impressão, até na utilização dos recursos, como a cor nas imagens exibidas. Tais alterações são indicativas na maneira pela qual a diretora concebe a Página enquanto espaço fluído, adaptando-se às demandas do tempo e propósito demarcados por ela, assim como às inovações gráficas que ocorrem na imprensa pernambucana.

O *Diário da Noite*, que no período tinha a direção geral de Fernando Pessoa de Queiroz, não emite aviso prévio sobre a Página. Inicialmente, as sessões dividiam-se em: Momento artístico; Galeria de Mestres; Nossos fotógrafos; Nossos desenhistas; Entrevista da semana e a Sessão fatos e curiosidades⁴³⁴. A partir de 1954, a Página ganha algumas modificações consideráveis⁴³⁵, principalmente com a inclusão de colaboradores, como Mário Barata. Só a partir de 1955, é que irá se ampliar a quantidade de colaboradores com publicações pontuais⁴³⁶. É Bandeira quem dirige a Página e escreve todos os textos, em 1953, e ao longo de todos os anos. No decorrer das publicações, a artista-escritora-crítica vai destacando o objetivo e função da Página como um todo⁴³⁷.

Na tentativa de traçar um posicionamento, ao publicar as impressões dos que visitaram sua exposição, a artista destaca que tais impressões selecionadas para a Página eram

⁴³³DIMITROV. *op. cit.* p. 209

⁴³⁴Diário da Noite, 08/01/1953. p. 8.

⁴³⁵ A sessão de entrevistas passa a dar lugar aos textos do colaborador Mário Barata.

⁴³⁶Mário Barata pode ser considerado o colaborador que mais atuou na página, os demais colaboradores contribuíam pontualmente, como por exemplo, Edison R. Lima, Sérgio Milliet, Paulo Gusmão com a série de artigos sobre Manufaturas Europeias, o repórter Clemente de Magalhães Bastos, Gilberto Freyre, Dilernando de Torres Raposo, J. Laércio Egito, José Augusto França e Paulo Fernando Craveiro.

⁴³⁷ Na segunda publicação da página, Ladjane destaca a função da sessão de entrevistas, ao afirmar que a série de entrevistas publicadas tem o intuito de aproximar os artistas do povo, para que haja mais compreensão e contato. Em relação à página, a mesma afirma que esta é “dedicada à maior difusão da obra que se faz em nosso país e principalmente em nosso Estado”. Diário da noite: 15/01/1953; 29/01/1953.

principalmente as que giravam em torno de Mário Melo, por sua postura contrária ao modernismo⁴³⁸. A descrição dos comentários apresenta a aceitação por parte do público, destacando a presença de intelectuais importantes⁴³⁹, na afirmação da arte moderna – vinculada à representação das camadas populares⁴⁴⁰. E, evidentemente, de Ladjane Bandeira enquanto artista reconhecida. A Página, enquanto meio de divulgação iconográfica dos artistas modernos, dá atenção especial aos trabalhos dos integrantes do *Foto Cine Clube* e aos desenhos da própria artista. A parte visual dela é projetada como um misto de textos e imagens⁴⁴¹, formas e traçados, linhas e gestos. Ainda que, inicialmente, não se utilizassem cores⁴⁴² na impressão das imagens do periódico, a Página passava a ser um diferencial nos jornais do período.

A vinda de Mário Cravo e Carybé, junto com Carlos Eduardo, diretor da galeria de Arte *Oxumaré*, na Bahia, e do Jornalista Odorico Tavares, trouxe ao ambiente artístico uma movimentação considerável. A partir das entrevistas, são estabelecidas conexões de contextos entre a Bahia e Pernambuco, criando fluxos de aprendizados pelas experiências trocadas⁴⁴³. Tanto Carlos Eduardo, quanto Mário Cravo defendem, em entrevista concedida à Ladjane Bandeira, o argumento que, de modo geral, os artistas, em Pernambuco, produzem de maneira isolada. Isso significaria, segundo eles, uma dificuldade a mais para a arte no estado⁴⁴⁴. Esses pontos de vistas externos podem ser tomados como referências para refletir de que maneira a existência da SAMR, em 1953, tinha de efetiva no campo artístico pernambucano, tendo em vista que sua fundação é datada de 1948, para pensar uma proposição coletiva e ativa em

⁴³⁸ Mário Carneiro do Rego Mello, (Recife: 05/02/1884- 24/05/1959). Sua formação primária se deu em Campina Grande, no Estado da Paraíba, já sua formação secundária foi nos colégios Salesiano e Ginásio Pernambucano, ambos em Recife. Ingressou como telegrafista no Departamento de Correios de Pernambuco, sendo transferido sucessivamente para o Ceará, Pará e Rio de Janeiro. Foi proprietário do jornal *O Álbum*, colaborou também nos jornais *Folha do Povo*, *O País*, *Gazeta da Tarde* (RJ), *Estado de S. Paulo*, *Correio do Recife*, *Jornal Pequeno*, *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Commercio*. Entre a década de 1940 e 1950 foi um dos intelectuais que atuaram na imprensa destacando recorrentemente sua posição contrária ao modernismo e aos artistas modernos. Para mais informações acesse: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>> Acesso em: 20/05/2017

⁴³⁹ Os intelectuais registrados na página foram: Francisco Julião, Gilberto Freyre, o próprio Mário Melo, José de Sousa Alencar, Newton Navarro (Di Navarro), entre outros. In: *Diário da Noite*, 08/01/1953.

⁴⁴⁰ A arte moderna defendida por Bandeira será melhor analisada no próximo subtópico.

⁴⁴¹ Dentre os artistas que tiveram trabalhos publicados na página, durante o ano de 1953, pode-se citar Wellington Virgolino (SAMR); João Dias (Foto Cine Clube do Recife- FCCR); Ladjane Bandeira; Carybé; J. Teizettes; Ionaldo; José Corbiniano Lins; Augusto Rodrigues e José Cláudio. *Diário da Noite*: 08/01;15/01;22/01; 29/01; 05/02; 26/02; 05/03; 12/03 e 19/03; 26/03 de 1953

⁴⁴² Em 26 de fevereiro de 1953, é acrescentada a cor vermelha na identidade visual do nome da página, voltando a ser toda em preto e branco a partir de 12 de março de 1953. A utilização das cores será feita de maneira contínua na página, a partir de 1954.

⁴⁴³ A vinda do quarteto é noticiada no dia 08/01, e durante as duas publicações subsequentes, desenvolve-se as ambiências entre Bahia e Pernambuco. In: *Diário da Noite*: 08/01;15/01 e 22/01 de 1953.

⁴⁴⁴ *Diário da Noite*, 15/01 e 22/01 de 1953.

Pernambuco⁴⁴⁵. Neste mesmo sentido, há o questionamento aos entrevistados acerca da possibilidade das articulações e divulgações feitas pelos artistas da *Sociedade* com os outros estados. Ou seja, se seria possível a concretização de tal conexão⁴⁴⁶. Ao relacionar as realidades dos estados vizinhos, Ladjane Bandeira destaca o contexto local de desfavorecimento:

Vemo-nos na obrigação de reconhecer que o ambiente artístico da Bahia é outro que Pernambuco não possui. A Bahia é sugestiva, conservadora; é como disse alguém: um museu vivo. Enquanto Pernambuco é dispersivo. Não temos galerias, não contamos com os poderes públicos, nem mesmo com incentivos particulares⁴⁴⁷.

Esse contraste de realidades faz com que a jornalista e artista promova reflexões sobre a situação na cidade e as oportunidades partilhadas. Na entrevista feita com Carlos Eduardo, destaca a importância da existência de uma galeria de arte, a Oxumaré, como um meio de contato permanente entre as produções modernas e as massas⁴⁴⁸, isso fez com que a página se posicionasse em relação ao contexto e necessidades da cidade e de seus artistas. Ter a Bahia como parâmetro fora significativo para que, já no primeiro momento em que a página passava a ser efetivada no jornal, se criasse um determinado esboço de como seus espaços seriam utilizados. Neste sentido, como criar estratégias e oportunidades para os artistas locais? Uma das afirmativas do entrevistado, em relação à vinda ao Recife, era a de poder levar até a Bahia os artistas pernambucanos, logo, a exposição promovida tivera sido um pretexto para conhecer a produção no estado⁴⁴⁹. Outra articulação mencionada pelo galerista, situa-se entre os arquitetos e os artistas baianos para a realização de obras de grande porte:

Diogenes Rebouças, o arquiteto do Hotel da Bahia, lidera um grupo de arquitetos que proporcionam aos pintores e decoradores um novo mercado, porque criam para os artistas a oportunidade de realizar trabalhos em grandes proporções. Em suma, cada nova construção, é uma nova oportunidade para os artistas se realizarem. Aliás, contamos já na Bahia, com um bom trabalho de equipe. O que falta a Pernambuco. Os artistas trabalham juntos,

⁴⁴⁵No depoimento produzido para o livro *Memórias do Atelier Coletivo*, Bandeira menciona o afastamento das atividades do Atelier Coletivo, em decorrência das demandas da página e dos textos que produzia também para o *Jornal do Commercio*. Bandeira, In: CLÁUDIO, op. cit. p. 89.

⁴⁴⁶Em entrevista realizada com o artista Ionaldo, Bandeira declara “após um longo período de esquecimento e desorganização, volta a Sociedade de Arte Moderna a exercer influência sobre a feição artística do Recife. Desta vez não será apenas um movimento transitório, mas algo consistente de caráter duradouro.” A partir dessa constatação, pode-se perceber que a atuação da SAMR tinha fluxos de movimentação e eventos na cidade. In: *Diário da Noite*, 05/02/1953.

⁴⁴⁷ *Diário da Noite*, 22/01/1953.

⁴⁴⁸ De acordo com o depoimento do galerista, a proposta de promover exposições mensais na galeria é de conseguir criar entre os baianos um público comprador de obras de arte moderna. *Idem*.

⁴⁴⁹ “Outra finalidade da nossa visita é deixar bem patente que desejamos o intercâmbio artístico, indispensável ao progresso da arte. Desejo levar, o quanto antes, os artistas daqui para fazerem uma exposição na Galeria Oxumaré. Vá se preparando.” *Ibdem*.

respeitando a personalidade de cada um. Daí já contarmos com muitas coisas boas para serem vistas pelo pessoal da terra e pelo de fora⁴⁵⁰.

Essa articulação, organizada na Bahia, servirá como exemplo e reivindicação de mais oportunidades para os artistas modernos pernambucanos. Com a troca de experiências apresentada pelo entrevistado da página, Ladjane Bandeira passa a reforçar a necessidade de que os artistas trabalhassem mais em equipe, já que os que aqui se encontravam estavam produzindo de modo disperso, segregado. Essa será uma pauta acentuada por Bandeira que, no dia 05 de março, volta a falar sobre a criação de oportunidades entre os construtores. E não só isso, a artista também evoca uma tomada de postura por parte da prefeitura da cidade:

Já uma ou duas vezes falei nesta página da necessidade de os construtores criarem oportunidade para que os artistas possam realizar trabalhos em grandes proporções. Seria fácil ao construtor entregar, a parte de decoração ao artista que está mais apto para fazê-lo, proporcionando desse modo maior contato do povo com os artistas. Isso já se vem fazendo com entusiasmo na Bahia. Os painéis artísticos nas modernas construções são necessários, não só como legados de bom gosto que se fazer ao povo para contribuir de modo mais eficiente com a sua educação artística, como também serão pontos de interesse para os turistas que desejam conhecer as coisas da terra. Naturalmente, com a intensificação do movimento que temos feito no sentido de valorizar o material folclórico os artistas realizariam trabalhos com esses motivos, tornando o aspecto das construções e da cidade, mais interessante. Se isso se pode realizar na Bahia, por que não entre nós? É sinal de que estamos atrasados... Este assunto talvez pudesse ser resolvido pelo prefeito da capital com um simples decreto...⁴⁵¹.

A Página passa a ganhar importância, dentre os periódico do período, por ser um meio importante para exigir das instâncias políticas, de construtores e arquitetos, tal como de gerar oportunidades e garantias de atuação para os artistas. A demanda solicitada para a decoração dos prédios, com obras dos artistas, seria mais um mecanismo de aproximação entre as obras e o povo, a fim de desenvolver na cidade uma educação artística através do legado deixado nos prédios. Todavia, como destaca Bandeira, o espaço a ser utilizado não poderia ser destinado a qualquer produção. Deveriam ser obras, painéis modernos, especificamente com motivos que representassem o folclore regional que, segunda a própria artista, se tornaria um atrativo turístico mais interessante. Esse direcionamento identifica e esclarece o modo como a cidade quer ser lida, enquanto parâmetro para refletir as produções dos artistas locais. Nesse exemplo, é possível conceber o jogo discursivo e estratégico, cujo propósito é a representação e a justificação de um projeto artístico para a cidade⁴⁵².

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ Diário da Noite, 06/03/1953

⁴⁵² Chartier. 1985. *op. cit.* p. 17

Ao comparar a realidade local com a da Bahia, estaria se comprovando um atraso em relação aos avanços artísticos em voga nos outros estados. O que se perceberá, enquanto estratégia discursiva proposta por Bandeira, é a percepção da cidade e suas práticas, em comparação a outros locais, e será esse o seu parâmetro para argumentar e refletir sobre as movimentações artísticas situadas.

A demanda pleiteada, em 1953, fora instituída enquanto projeto de lei⁴⁵³ em Janeiro de 1961, todavia, somente em Dezembro de 1980, a lei é sancionada com o número 14.239, pelo então prefeito Gustavo Krause⁴⁵⁴. De acordo com José Brito Bezerra, em 1989, a AAPPE⁴⁵⁵, junto ao Movimento Unificado Popular (MUCO), conseguiu fazer com que a Lei da Obra de arte em Edificações passasse a valer para todo o Estado⁴⁵⁶.

Ainda que essa reivindicação tenha se prolongado por quase trinta anos até a sua efetivação, pode-se tê-la como exemplo prático da articulação dos artistas e da relevância que a *Página Arte* tem ao longo dos anos de 1950, enquanto espaço para o fortalecimento de práticas importantes entre os artistas e a garantia de políticas importantes na consolidação do campo artístico. Produzindo, dessa forma, construções arquitetônicas enquanto espaços de exposição visual dos artistas⁴⁵⁷.

A exposição de Mário Cravo e Carybé, será fundamental na criação de uma movimentação artística e no registro da permanência de personalidades ligadas ao campo artístico pernambucano. Essa agitação pode ser verificada a partir da fotografia que registra algumas das personalidades atuantes do campo:

⁴⁵³ Lei Municipal nº 7427 de 17 de Janeiro de 1961.

⁴⁵⁴ A lei diz que todo edifício ou praça pública com área igual ou superior a mil metros quadrados, que vier a ser construído no Município do Recife, deverá conter em lugar de destaque e fazendo parte integrante dos mesmos uma obra de arte, escultura, pintura, mural, ou relevo escultórico. O inciso dois do artigo 2, afirma que só poderão executar os serviços os artistas plásticos pernambucanos ou radicados na Região Metropolitana do Recife, previamente inscritos na Empresa de Urbanização do Recife- URB. Para mais informações: <https://leismunicipais.com.br/a/pe/r/recife/>

⁴⁵⁵ Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco. Em um de seus capítulos de sua Tese, José Brito Bezerra investiga a relação entre a profissionalização dos arquitetos e dos artistas, relação esta que era mediada pela Escola de Belas Artes, na qual os arquitetos criavam suas obras na construção civil e acionavam os artistas como decoradores. In: NETO, José de Bezerra Brito. “Quem se associa se afia”, História(s) sobre a profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco. Tese de Doutorado- UFPE, Recife, 2017.

⁴⁵⁶ BRITO NETO, José Bezerra. Circuitos Operacionais das Artes: Memória em torno da profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco nos anos 1060. In: SANTHIAGO, Ricardo (Org.). História oral e arte: Narração e criatividade. São Paulo: Letras e Voz, 2016, nota de roda pé, p. 49.

⁴⁵⁷ Artistas como Abelardo da Hora, Corbiniano Lins, Jobson Figueiredo e Francisco Brennand terão suas obras instaladas pelas ruas e avenidas nos prédios da cidade.

Figura 3 - “Artistas e Intelectuais presentes na Exposição de Mário Cravo”, Diário da Noite, 22/01/1953



Presentes na imagem: da esquerda para a direita: Lula Cardoso Ayres, Abelardo Rodrigues, que está de costas, Bernardo Ludemir, Carybé, Gilberto Freyre, Mário Cravo, Aderbal Jurema, Ivan Seixas, Snra. e Snr. Carlos Eduardo, dono da galeria Oxumará, na Bahia e Ladjane Bandeira. Na imagem, há uma escultura de Mário Cravo. A fotografia fora registrada no dia da abertura da exposição, no Teatro Santa Isabel⁴⁵⁸.

Esse registro é representativo porque estão presentes parte importante daqueles que discutiram a arte moderna, alguns deles⁴⁵⁹, inclusive, protagonizaram as discussões que envolveram a exposição de Cícero Dias, em 1948. Mais do que isso, alguns desses personagens atuaram escrevendo nos periódicos de circulação no estado, a fim de legitimar uma produção moderna. Outros, como Abelardo Rodrigues, criaram estratégias para a realização de exposições dos artistas mais importantes da época, ao dialogar também com Mário Cravo, o qual representava a produção atual brasileira, enquanto premiado da I e II Bienal Internacional de São Paulo e Carybé. Esses artistas contribuíram para o intercâmbio e ampliação no que concerne aos rumos da arte moderna. Esse registro fotográfico nos é útil para perceber as redes de sociabilidade que estavam sendo construídas e sedimentadas por Ladjane Bandeira, com agentes importantes na efetivação e expansão do debate sobre as obras modernas no Brasil e, evidentemente, em Pernambuco.

A sessão mais significativa para pensarmos a atuação de determinados atores no entendimento da configuração do cenário de arte no estado, é a de entrevistas. Nomes

⁴⁵⁸ Diário da Noite, 22/01/1953.

⁴⁵⁹ Como Gilberto Freyre, Aderbal Jurema, por exemplo.

estratégicos serão escolhidos para direcionar as prioridades da jornalista enquanto diretora da Página. Uma dessas entrevistas fora com Abelardo Rodrigues, personalidade que, desde a década de 1940, vinha articulando e dialogando com artistas modernos e também defendendo e vulgando a arte popular produzida no agreste do estado. A escolha pelo colecionador é defendida por Bandeira, por ser Rodrigues o maior colecionador de desenhos e gravuras do país. Como estratégia de ambientação, descrevera ao público as condições em que fora realizada a entrevista, a jornalista costumeiramente descrevia o ambiente no qual o encontro ocorreria. Desta vez, foi em uma casa de antiguidades chamada Galeria Nassau, na chamada Rua Conde da Boa Vista.

Como primeira pergunta, Bandeira pede para que Rodrigues explique sobre o panorama atual da pintura brasileira. O colecionador⁴⁶⁰, todavia, pontua que a abrangência do assunto e sua complexidade iriam escapar ao interesse dos leitores locais, assim ele solicita que a entrevista passasse a limitar-se sobre que se faz na cidade. A entrevista circunscreve-se ao ambiente pernambucano e, ao reformular a pergunta, a entrevistadora direciona o questionamento para qual seria a opinião de Rodrigues acerca da pintura do Recife. Antes de dar continuidade às considerações proferidas pelo colecionador, é importante abrir um parêntese para o fato de Bandeira não editar a reformulação da pergunta ao colecionador, na definição do contexto da entrevista, como também a ousadia de Abelardo Rodrigues em achar que o interesse dos leitores não fosse em saber o que ocorria na conjectura da atual pintura brasileira.

Ao ter como referência as discussões durante a exposição dos artistas baianos, ocorrida no mesmo mês, Rodrigues irá afirmar que, a partir dessa ocasião, a maioria dos visitantes desconhecia quase que absolutamente o trabalho desenvolvido pelos artistas plásticos. Mesmo que o colecionador enfatizasse o fato de que havia, no período, muita gente trabalhando e trabalhos fundamentais sendo realizados, era preciso criar articulações na cidade entre os grupos de artistas e aqueles que produziam de maneira isolada. Dessa forma, fosse possível garantir representatividade frente ao poder público, mesmo que isso

⁴⁶⁰ Em algumas entrevistas, Abelardo Rodrigues é apresentado também enquanto pintor, na entrevista concedida ele também buscará estabelecer uma diferença na utilização dos termos, segundo ele mesmo, a experiência que tem tido com a pintura se deve ao fato de partir de um ensejo pessoal de estudar com maior desejo e identificação do olhar alheio. “Na realidade o que sou é um colecionador e como tal, interessado em documentar toda uma fase da pintura e do desenho brasileiros. [...] procuro estudar e transmitir a compreensão de todos esses artistas modernos que criam constantemente novas expressões plásticas, em todo o país, pois o pintor, como todos os artistas, não estaciona e está sempre a procura de novas formas numa constante inquietação, não parando no tempo, mas progredindo de acordo com o pensamento e o meio de sua época.” Abelardo Rodrigues para Ladjane Bandeira. In: Diário da Noite, 29/01/1953.

representasse uma grande tarefa. Os artistas precisavam compreender que, cada vez mais, tornava-se necessário uma colaboração mais efetiva, o estímulo ao trabalho em equipe, para que as forças individuais não dispersassem o incentivo dos demais⁴⁶¹. Tendo como parâmetro a Bahia, enquanto exemplo de articulação e cooperação, o colecionador afirmara: “o que é estranho é que uma cidade de tantos valores, viva cada um encaramujado em seu atelier, produzindo, realmente, boas coisas, sem procurar uma aproximação maior, o que tornaria seu trabalho ainda mais conhecido e valorizado.⁴⁶²” Mesmo atendo-se à necessidade de vínculos pelos artistas, Abelardo Rodrigues abordara também a dificuldade de trazer e promover exposições⁴⁶³ na cidade:

Sempre estou cheio de planos, mas sinto que falta uma certa receptividade em nossos meios oficiais, pois as exposições que até agora tenho feito aqui, de artistas como Carlos Leão, Goeld, Portinari, Pancetti e tantos outros, foram conseguidos à custa de muita dificuldade, principalmente no que se relaciona a um local apropriado para tal fim. Por isso foi com espanto que ouvi rumores em torno da censura prévia de qualquer exposição que pudesse ser realizada no Edifício dos Correios e Telégrafos⁴⁶⁴.

Nos registros de exposições promovidas no Recife, a colaboração do colecionador, juntamente com a colaboração ou o patrocínio do DDC, perpassa grande parte dos eventos de arte moderna na cidade. A maior queixa para a realização de mais eventos seria justamente a ausência de espaços adequados e, como atesta em seu depoimento, um dos escassos espaços utilizados para promover exposições passaria a ter uma pessoa responsável por escolher quais exposições o Edifício dos Correios e Telégrafos deveria receber. Essa pessoa nada mais era que Mário Melo, o maior representante dos que se posicionavam completamente adversos ao modernismo. Tal atitude, partida do diretor da instituição, gerou indignação por parte de alguns intelectuais⁴⁶⁵.

⁴⁶¹Diário da Noite, 29/01/1954.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ Para além das dificuldades, Rodrigues confirma para Ladjane Bandeira durante a entrevista, o compromisso assumido com Simeão Leal, diretor do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, de realizar uma grande exposição, já realizada na Bahia e em Santa Catarina, e que reuniria toda a sua coleção.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Abelardo Rodrigues declarou: “Não se compreende e nem mesmo posso acreditar, que um homem esclarecido como o atual diretor daquela repartição, vá criar fronteiras às manifestações artísticas dos pintores da região. Senti mesmo uma preocupação dos intelectuais em geral em nossa cidade, em relação a esse acontecimento, todos eles temerosos de uma volta dos métodos fascistas no domínio da arte, o que equivale a dizer que os pintores (particularizando a questão) seriam proibidos do direito de expor as suas criações, cortando-se criminosamente assim uma das mais legítimas aspirações do homem no mundo democrático.” In: *Idem*.

Na mesma edição em que se publicara a entrevista com Abelardo Rodrigues, Ladjane Bandeira posicionara-se contrariamente à decisão tomada pelo então diretor dos Correios, Benjamin Machado. Com o título “*A propósito de uma atitude absurda*”, a Página transcreve uma série de comentários sobre a decisão. Segundo a jornalista, Mário Melo teria afirmado “que não iria permitir o ingresso de monstros (ele se refere a tudo que seja arte moderna, ou melhor, a tudo que não seja academicismo), nos Correios e Telégrafos⁴⁶⁶”.

A iniciativa de tornar a Página e o espaço oferecidos para expressar opiniões contrárias, não só à decisão do diretor, como também à escolha de Mário Melo como sensor das obras passíveis à exibição, se as obras apresentadas fossem ligadas às vertentes modernas, evidentemente, não seriam expostas. A utilização do espaço da Página é justificada por Ladjane Bandeira enquanto estratégia para evidenciar ao diretor, que o edifício dos Correios e Telégrafos não era de propriedade privada e, por isso, não poderia tomar uma decisão como de forma unilateral sem consultar a população. No total, foram dezoito declarações, de engenheiros, médicos, advogados, artistas. O próprio depoimento de Abelardo Rodrigues, enquanto colecionador, também esteve presente, além de pintores e estudiosos de arte. Ao definir o papel social dos atores que se colocaram contra tal atitude, Ladjane Bandeira apresentara um leque de articulação, no sentido de expor o diálogo que a página estaria construindo para além da rede de artistas⁴⁶⁷.

Ao apresentar o comentário, a jornalista, na maioria dos casos, apresentava a relação entre a profissão do depoente e a relação do mesmo para com a arte. A exemplo disso, ao apresentar a fala do Dr. Matheos de Lima como analista, Bandeira acrescentara: poeta e colecionador de arte. Tal artifício evidenciava que havia, no estado, muitas pessoas envolvidas com a prática artística, colecionando, escrevendo e falando de arte. Índícios importantes para chegarmos à conclusão de que, mesmo que fosse incipiente, existia um mercado, uma rede de compras e vendas de obras na cidade do Recife, e que, muitos dos comentaristas, quando opinavam sobre a decisão do diretor dos Correios e telégrafos, era porque tinham a consciência da necessidade de espaços expositivos. A cidade não estava em

⁴⁶⁶A propósito de uma atitude absurda. In: Diário da Noite, 29/01/1953.

⁴⁶⁷ Os comentários apresentados na página foram de Mário Mota, Dr. Césio Regueira Costa (Diretor do Departamento de Documentação e Cultura da Cidade do Recife) e o engenheiro Antonio Baltazar, Dr. Luiz Delgado (Jornalista e Escritor), Moacyr dos Anjos (Médico e Colecionador de arte), Abelardo da Hora, Dr. Matheos de Lima (Analista, poeta e colecionador de arte), Dr. Francisco Rodrigues (Dentista e amador de arte), Aloísio Magalhães; José Corbiniano (apresentado pela jornalista como pintor), Carlos Moreira (Advogado, poeta e jornalista), Luiz Teixeira (apresentado como crítico de arte, desenhista e jornalista), Eliezer Xavier (pintor), Gilvan Samico (pintor), Edson Regis (Poeta e jornalista), Marius Lauritzen (Pintor), Jorge Abrantes (jornalista e estudioso das artes), Reynaldo Fonseca (pintor). In: Diário da Noite, 29/01/1953.

condições de diminuir o que, de certa forma, já não existia em quantidade significativa. Dos depoimentos apresentados, podemos perceber conexões entre os argumentos:

A DDDC não concorda com a resolução tomada pelo diretor dos correios e telégrafos. Não pretende, tampouco, submeter à apreciação do Snr. Mário Melo nenhuma das exposições que ela patrocine (Dr. Césio Regueira Costa-Diretor da DDC);

Embora perfeitamente razoável a ideia de uma seleção prévia, não deveria nunca ser entregue a uma única pessoa. Já gravada com aquela orientação, bem maior gravidade assume a impasse com o exclusivismo de escola que se diz existir na orientação seguida. Os responsáveis por tão lamentável estado de coisas, deverão, com plasticidade e elegância, encontrar uma solução feliz para o caso (Moacyr dos Anjos);

É de admirar que esse absurdo aconteça no meio dos pregoeiros da liberdade de expressão. Mas advirto que tamanho absurdo encontrará da Sociedade de Arte Moderna, uma reação à altura do acinte, sem medir as conseqüências (Abelardo da Hora);

Não se pode conceber tal atitude. Se o diretor dos correios entregasse a função de censos de arte a uma entidade ou a uma comissão estaria incorrendo em um erro; quer dizer, então, quando ela é entregue a uma só pessoa? (Aloísio Magalhães);

Artisticamente, a atitude do diretor dos correios é um desastre (Corbiniano Lins);

Não é concebível que um indivíduo antiquado como o senhor Mário Melo se ache com qualidades de esteta (Ionaldo); É inacreditável semelhante coisa, porque a pessoa indicada para o cargo não entende do assunto (Carlos Moreira)⁴⁶⁸.

A posição do diretor do Diretório de Documentação e Cultura é sintomática, já que é justamente esta instituição que patrocinara e colaborara para a maior parte dos eventos relacionados à arte, na cidade do Recife. A postura dos depoentes denuncia em primeiro lugar que, por se tratar de um lugar público, a decisão não poderia ter sido tomada por uma única pessoa — Mário Melo, então aposentado da instituição. De acordo com os declarantes, o sensor não tinha perfil para ocupar o cargo por não estar envolvido e a par das discussões sobre a arte do período.

Deste modo, o que iria ocorrer era um direcionamento para eventos voltados para abordagens clássicas da arte, representando um retrocesso significativo na cidade. Abelardo da Hora também se impõe diante da situação, enquanto representante da SAMR, para não ferir a liberdade de expressão tão difundida entre os modernos. Ainda que esse caso específico tenha apresentado um poder articulador importante entre os vários agentes defensores da arte

⁴⁶⁸ Idem.

moderna, não houve nas demais publicações o desdobramento desse acontecimento específico.

A partir da documentação analisada, não é possível certificarmos o desfecho de tal debate. É possível conferir, ao partir deste exemplo, a força expressiva da Página *Arte*, como um meio de defesa dos artistas e experimentadores do modernismo na cidade e no estado. Um espaço aberto para a articulação e organização do próprio campo. Um lugar de reflexão dos limites materiais e simbólicos. É na defesa do mundo da arte, em Pernambuco, que a Página se fortalecia⁴⁶⁹.

A partir de 1954, *Arte-Ladjane* passa a representar e ampliar o campo de observação, destacando também, no cenário nacional, as reivindicações dos artistas. Evento marcante nesse sentido tivera sido o III Salão Nacional de Arte Moderna. A notícia que chegou à cidade, da mostra intitulada “Salão Preto e Branco”, reunia cerca de 300 trabalhos de artistas dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Rio Grande do Sul e Minas gerais. A marca da totalidade dos trabalhos expostos era o cunho de protesto dos artistas brasileiros participantes da mostra⁴⁷⁰. No mesmo dia, também fora publicada a notícia de um protesto promovido por artistas do Sul, contra a quase exclusividade de trabalhos abstratos na seleção que iria representar o país na Bienal de Veneza.

Como vimos no segundo capítulo⁴⁷¹, o tom de protesto do Salão ocorreu por conta da proibição, por parte do governo, e da importação de tintas utilizada pelos artistas plásticos. Bandeira, a partir desse acontecimento, que implica diretamente na produção dos artistas de maneira geral, cederá parte de suas publicações para desenvolver o andamento do pleito por parte dos artistas⁴⁷². No mesmo dia, a jornalista já anunciava o posicionamento do Ministro da Educação e Cultura, Antonio Balbino, o qual se prontificou a trazer as tintas estrangeiras,

⁴⁶⁹ Essa força pode ser conferida quando, em 26 de março de 1953, a crítica apresentava mais uma articulação de intelectuais, jornalistas e artistas, que visava proteger as tradições e as paisagens urbanas. Nesta publicação, podemos perceber as reflexões sobre as transformações que estavam ocorrendo na cidade e o impacto que isso causava à paisagem e ao clima. A Sociedade surge no intuito de pressionar o poder público sobre o direito à cidade, na relação desequilibrada entre modernidade e tradição. In: Diário da noite, 26/03/1953.

⁴⁷⁰ De acordo com os comentários relatados por Bandeira, algumas das telas expostas expressavam grande riqueza de sensibilidade, trabalhos sérios, feitos com o esforço de resolver problemas pictóricos. Todavia, havia também algumas telas produzidas em tom de brincadeira, “com letras garrafais”, destaca a crítica que a grande marca da exposição é o seu ineditismo. A notícia de que tal protesto, realizado no Rio de Janeiro, teria chegado ao continente europeu por meio das revistas *Life e Time*. Diário da Noite, 20/05/1954.

⁴⁷¹ Nota de rodapé da página 65.

⁴⁷² De todos os participantes, apenas o artista Flávio Carvalho não assinou o manifesto em preto e branco, produzido no Salão. In: Diário da Noite, 27/05/1954.

mesmo que o seu Ministério tivesse de financiar as despesas⁴⁷³. O pronunciamento do ministro fora apontada por Bandeira como a vitória da articulação dos artistas em promover a greve no Salão, já que, para a artista, a greve não teria efeito. Porém, como veremos, não foi bem assim que esses impasses sucederam-se a partir de então.

Com o título “*Marcha da vitória dos artistas*”, é publicada na Página a mensagem do Ministro da Educação e Cultura aos artistas brasileiros. O início da carta é a constatação por parte dele, de que apesar da carência dos materiais para a produção das obras, poderia ser percebido no trabalho dos artistas seu talento criador, atestado pelos críticos de vários lugares do mundo. Para que o problema das tintas fosse resolvido, seria necessário harmonizar “os interesses em jogo” e os interesses nacionais. Contudo, fazia-se necessário adentrar nesse jogo de interesses, para que a dificuldade envolvida nos trâmites burocráticos, referente ao fornecimento de tais materiais, pudesse despertar a “boa vontade” e compreensão do Ministro da Fazenda⁴⁷⁴.

No mesmo dia, Bandeira informa na sessão “*Noticiários*”, a reunião no dia 10 de Julho, promovida pela presidente da Escola Nacional de Belas Artes, Georgina de Albuquerque⁴⁷⁵, com artistas e todas as tendências – realistas, abstratos e acadêmicos – para debater a situação da classe artística, gravemente ameaçada no país. Fora deliberado a criação de uma Comissão de Belas Artes, para se entender com Luís Barros, diretor da CACEX⁴⁷⁶. A Comissão, formada pela então presidente da ENBA, Georgina Albuquerque, que também ocuparia o cargo de presidente da Comissão, juntamente com Djanira, Iberê Camargo e Osvaldo Correa, visava manter encontros semanais juntamente com o Ministro da Educação e Cultura e com o Ministro da Fazenda. Os encontros seriam para acompanhar as assembleias permanentes proposta pela Comissão para a solução de problemas que envolviam a classe

⁴⁷³Afirma o então Ministro: “É propósito do Ministério da Educação, se houver necessidade, inclusive de marchar para a ideia de subvencionar parte do pagamento do material a ser importado pelos artistas, para o cumprimento de suas funções e exercício da profissão. Acredito, porém que esse recurso de emergência não se faça necessário e os meus votos são no sentido de que, no próximo Salão, não tenhamos apenas quadros em preto e branco, mas que o talento criador dos artistas nacionais encontre em todas as cores a oportunidade de revelar a sua capacidade de criar o belo, para enaltecer com ele a capacidade de criação da inteligência dos homens da arte do Brasil.” Diário da Noite, 20/05/1954.

⁴⁷⁴ Diário da Noite, 01/ 07/1954.

⁴⁷⁵Georgina de Moura Andrade Albuquerque (Taubaté, SP, 1885- Rio de Janeiro, RJ, 1962). Pintora, professora. De 1927 a 1948, leciona desenho artístico na ENBA. Em 1935, torna-se professora de artes decorativas do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. Entre 1952 e 1954, exercera o cargo de diretora da ENBA. Para mais informações: <enciclopedia.itaucultural.org.br> Acesso em 23/04/2017.

⁴⁷⁶ Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil S.A. Órgão criado pela Lei nº 2.145, de 29 de dezembro de 1953 e regulamentada pelo Decreto nº 34. 893, de 5 de janeiro de 1954), em substituição à Carteira de Exportação e Importação (Cexim) do Banco do Brasil. Para mais informações: <www.fgv.br/cpdoc> Acesso em: 21/06/2017.

artística, inicialmente com a solução e aquisição das tintas vindas da Europa⁴⁷⁷. Na edição seguinte da Página, é publicada a ata da reunião, evidenciando uma organização dos artistas para a resolução do problema que é ao mesmo tempo social e cultural, porque neste protesto se pleiteia o direito à pintura para todos os artistas. É possível apreender a dimensão de diálogo entre a Comissão e as instâncias de poder:

De início, lembram que o governo da República prometeu <<facilitar a importação de todo o material utilizado pelos artistas plásticos>>. Começou pelo senhor presidente Getúlio Vargas, que respondeu: <<Sim>>, em Petrópolis, à Comissão Nacional de Belas Artes, promessa que depois repetiram as afirmações das demais autoridades consultadas. Portanto, não há razões de demora na reclassificação deste material, que deve passar com urgência da 5ª categoria (artigo de luxo) para a 1ª categoria (artigos indispensáveis)⁴⁷⁸.

A alteração do material necessário para a reclassificação da 1ª categoria como algo indispensável para a sociedade, implica também um lugar de reflexão sobre a importância da arte no contexto brasileiro. Quando seu produto é classificado como algo de luxo, significa que ele não é um produto indispensável. Num contexto de abertura de grandes museus e de promoção de espaços expositivos, na contramão de todo esse movimento que crescia desde o final da década de 1940, tem-se uma medida institucional que impossibilita o exercício da atividade com as condições materiais mínimas. Desta articulação, pode-se verificar, em primeiro lugar, a composição de uma coletividade de artistas plásticos propondo uma organização e reconhecimento de uma classe, discutindo modos associativos, a fim de requerer isenção de taxas alfandegárias, em benefício da organização cooperativa aberta a todos os artistas no país, cuja sede seria na própria Escola Nacional de Belas Artes. Já as sucursais, seriam nos estabelecimentos congêneres dos estados⁴⁷⁹.

O protesto e pleito estenderam-se durante alguns meses, tendo seu desfecho após o Ministro da Educação e Cultura enviar um aviso ao Ministro da Fazenda:

Assim, pois, a situação dos artistas plásticos, com relação aos meios de que carecem para exercer a profissão, praticamente em nada melhorou, desde a primeira proibição da importação de tintas, tendo, ao contrário, se agravado de tal modo, com o decurso do tempo, que no próximo Salão de Arte Moderna, a ser inaugurado no dia 15 do corrente serão expostas

⁴⁷⁷ De acordo com dados apresentados na página, o valor total das importações de tintas em tubo no Brasil, correspondia ao custo de dois Cadillacs. In: Diário da Noite, 01/07/1954.

⁴⁷⁸ Diário da Noite, 08/07/1954.

⁴⁷⁹ Diário da Noite, 16/07/1954.

exclusivamente pinturas executadas a branco e preto. Em face do exposto e considerando que as tintas estrangeiras para pintura artística têm, no Brasil, consumo muito restrito e que, por conseguinte, sua importação, em condições que possibilitem satisfazer a procura, não produzirá efeitos sensíveis sobre a execução da nossa política cambial, venho solicitar as determinações de v. excia. no sentido de serem as mesmas incluídas em nova categoria a fim de que sejam importadas em igualdade de condições com outros instrumentos indispensáveis à atividade profissional, de procedência estrangeira, corrigindo-se, assim, a presente situação, cujas consequências – maléficas para as artes plásticas no Brasil, não podem deixar de merecer do Governo especial atenção. Aproveito a oportunidade para apresentar a v. excia. Os meus protestos de elevada consideração e distinto apreço. ANTONIO Balbino, ministro da Educação e Cultura⁴⁸⁰.

Fora publicada na Página a carta completa do então Ministro da Educação e Cultura, na qual detalhava as minúcias decorrentes das alterações dos regimes de importações. Após explanar o processo ocorrido para o aumento do preço das tintas no país, solicitou intervenção do Ministro das Finanças na solução de tais impedimentos, ao incluir os materiais enquanto instrumentos indispensáveis na atividade profissional. A organização por parte dos artistas, no protesto enquanto desdobramento do III Salão de Arte Moderna, já evidencia o poder de articulação – para além de serem abstratos, figurativos ou concretos –, ao se reconhecerem enquanto classe, na busca de instrumentos e medidas que lhe garantissem condições seguras de trabalhos. A resposta do Ministro, ao reconhecer a atividade artística enquanto atividade profissional, demarcara bem a efetividade de tais reivindicações. Após o envio da carta referida, como quem sai do campo de batalha antes do final da guerra, o Ministro da Educação e Cultura, teria pedido demissão e, até o final das publicações da Página *Arte-Ladjane*, o desdobramento de tal evento não é mencionado novamente.

Há a menção de outra mobilização por parte dos artistas, tendo como referência, em termos de organização, o “Salão em Preto e Branco”. O evento ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, com a articulação de gravadores, pintores, escultores, decoradores para tornar pública a necessidade de solucionar os problemas da vida cultura do Brasil. A exposição chamada “Salão Miniatura”, organizada na A.B.I, segundo a jornalista, seria a única sala disponível e imprópria para mostras de arte. A exposição fora organizada em quinze dias, reunindo cento

⁴⁸⁰Ibdem.

e vinte artistas do Rio de Janeiro. O êxito da exposição revelou o poder de organização e solidariedade, independente das diretrizes estéticas, dos envolvidos. Os demais estados não foram convidados, em decorrência da premência do tempo. O diferencial dessa exposição foi a exigência e o esforço dos artistas de saírem de suas zonas de conforto, moldando seus trabalhos num formato diferente⁴⁸¹ do que estavam habituados. .

Após a vinda de Mário Barata ao Recife, Ladjane Bandeira comentara as trocas de cartas entre ambos e o entusiasmo de Barata ao visitar a “Veneza brasileira”. A partir dessa troca, a jornalista decidira publicar alguns pensamentos que a perseguiram. Em “*apelo às autoridades*⁴⁸²”, Bandeira solicitara às autoridades competentes um “bom crítico de arte” e um bom mestre pintor, não citando nomes para nenhuma das categorias solicitadas. Enquanto relatava o entusiasmo de Mário Barata no que diz respeito ao desejo de voltar para estudar os azulejos das várias igrejas, a arquitetura colonial e o rumo que a arte pernambucana estava ganhando, mesmo acreditando nas afirmativas do crítico, Bandeira afirmara:

É possível que Mário nem venha mais e que o entusiasmo haja passado. Isso acontece frequentemente com as pessoas que nos visitam. Não que sejam hipócritas, de modo nenhum porque estão, realmente, sentindo o que dizem no momento exato, mas depois... que lhes interessa Pernambuco, se no Rio ou S. Paulo o movimento artístico é muitas vezes maior se bem que nem sempre muitas vezes mais interessante?

A jornalista ressaltara o fato de que já era pra ter acontecido: vir alguém de fora, com competência para incentivar os artistas da terra, por julgar importante que uma visão distanciada, fora do eixo comum da cidade, pudesse melhor contribuir para os artistas discernirem sobre suas produções. Assim, Bandeira vai pontuando a presença de críticos interessados nos experimentos dos artistas da cidade, oferecendo palestras, conferências e segundo ela, gente de “real valor”, como é o caso de Lourival Gomes Machado, o qual teria afirmado que “o pernambucano exagera na modéstia insistindo demasiadamente na sua atitude de discretíssima reserva relativamente ao seu patrimônio artístico invulgar⁴⁸³”. A crítica também menciona o interesse de Sérgio Milliet e tantos outros dos quais nem se recorda. Segundo seu relato, há o consenso em elogiar o cabedal histórico e artístico, todavia, esses mesmos críticos nada sabiam sobre o que estava sendo produzido de novo na cidade: “Não estiveram em contato conosco, não viram o que fazemos ou deixamos de fazer cada dia,

⁴⁸¹ Os principais artistas que participaram da amostra foram: Portinari, Alvim Correia, Iberê Camargo, Djanira, Tiziana Bonazzola, Vera Boiauva, Maria Martins, Zaluar, José Morais, Ahmés de Paula Machado, Alfredo Galvão, Noêmia Guerra, Hilda Campofiorito, Franc Schaffer, Geza Heller, Edson Mota, Sigaud, Bustamante Sá, Barbosa Leite, Silvia, France Dupaty, entre outros. In: Diário da Noite, 30/06/1955.

⁴⁸² Diário da Noite, 13/01/1955.

⁴⁸³ Diário da Noite, 13/01/1955.

não sabem o que pretendemos; portanto é naturalíssimo que nada falem a respeito. Ninguém pode opinar sobre coisas que não conhece⁴⁸⁴”.

A vinda de um crítico e de um bom mestre pintor, ambos com embasamento teórico sobre arte moderna, colaborariam no sentido de que poderiam permanecer entre os artistas por um longo tempo, estudando os problemas técnicos e estéticos e para ajudar os artistas a resolvê-los. Há o reconhecimento de que, evidentemente, os artistas que “têm talento” teriam uma melhor desenvoltura para resolver seus próprios problemas estéticos e criar outros. A crítica, no entanto, reconhece que o tempo disposto a procurar a resolução de tais problemas não compensaria. Para embasar o seu argumento da necessidade de tais pessoas, Bandeira discorre sobre a história do desenvolvimento artístico, sendo preciso vários milênios de estudos e experiências, individuais e coletivas para que a concretização desse desenvolvimento.

Aqui vai um apelo Às autoridades competentes. Mandem buscar um bom artista e um bom crítico, que se interessem, realmente, pelo desenvolvimento das nossas artes, porque Pernambuco poderá ganhar muito com isso. Minas, há anos convidou Guignard, para sua escola de Belas Artes e só tem ganho. Convidemos também alguém que queira permanecer entre nós e que como nos queira trabalhar, sinceramente⁴⁸⁵.

Há duas questões evidenciadas nesse apelo: a primeira, define-se pela realidade dos artistas locais, mesmo considerando o desenvolvimento daqueles que são autodidatas, a vinda de um mestre pintor ou de um crítico, com a visão distanciada, com outros referenciais, embasados também na pesquisa feita sobre o que se tem produzido, ofereceriam instrumentos que auxiliariam no desenvolvimento de outras potencialidades. Não é um argumento que tem por base a justificativa de que, em Recife, “não se sabe andar sozinho”, mas é justamente como potencializar o ritmo e os caminhos trilhados. Outro aspecto importante, é a referência a alguém que venha conhecer o que aqui já se produz e que produza um discurso sobre a arte desenvolvida em Pernambuco. Muito se sabe sobre o que se fez anteriormente a essa geração, por isso Bandeira reivindica atenção para a geração atual, à qual está inserida, assim como busca um discurso de autoridade que, a exemplo das gentes de “real valor”, como os críticos acima mencionados, possa dar legitimidade ao que estava sendo produzido.

Seja no chão de Recife, ou espalhado por lugares tão distantes, Ladjane Bandeira, ao longo da década de 1950, inicia a página definindo os caminhos a serem trilhados conforme o

⁴⁸⁴ Ibidem.

⁴⁸⁵ Ibidem.

amadurecimento das publicações, dos diálogos construídos para propor um espaço aberto de interlocuções. Ao resistir na trilha solitária dos caminhos por ela traçados, concorrendo a espaços até então majoritariamente masculinos, a artista se finca como a força do lápis, da tinta sobre a tela, como num ato involuntário de marcar uma folha com o gesto. *Arte-Ladjane* é, pensando a década de 1950, o argumento da efetividade da mulher para congregiar forças na afirmação e reivindicação de oportunidades para os artistas da terra e para os que vêm de fora e vão para fora. Ao usar a imprensa enquanto espaço mediador e aglutinador, a artista fixa, permanece e desdobra redes por ela solidificadas, não para pensar trajetórias individuais, mas para criar espaços e aberturas para a efetividade da arte na cidade e no país.

4.4 ARTE-LADJANE: UM PROJETO DE MODERNIDADE?

O percurso da *Página Arte-Ladjane*, ao longo das 58 publicações, alternava-se entre edições semanais e quinzenais. A periodicidade das edições dependia das outras demandas da artista, como por exemplo, a produção de crônicas para o *Jornal do Commercio*. O sentido daquilo que podemos chamar de direcionamento temático vai tomando forma, mas nada é estável. Ao mesmo tempo, é possível perceber certa continuidade de propósito que estabelece uma linha discursiva ao longo dos três anos de produção e diálogo constantes da Página com seus leitores. É neste recorte que nos debruçaremos sobre os contornos firmados para propor uma representação da arte moderna, do mundo social, na tentativa de justificar e fundamentar um projeto. Para isso, utiliza-se as contribuições de Gilberto Velho, na proposição de dois conceitos norteadores neste subtópico: projeto e campo de possibilidades.

Em Gilberto Velho, a ideia de projeto está relacionada a uma dimensão mais racional e consciente, atrelada à ideia de campos de possibilidades, na perspectiva sociocultural, enquanto expressão de um quadro sócio-histórico⁴⁸⁶. O conceito de projeto advém das considerações formuladas por Alfred Schutz e reafirmadas por Velho, cujo sentido, nos termos de Schutz, é o de propor a dimensão do projeto como um itinerário, “uma conduta organizada para finalidades específicas⁴⁸⁷”.

⁴⁸⁶ VELHO, Gilberto. Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas. 3º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003. p. 8.

⁴⁸⁷ Pensar a partir da perspectiva de projeto imbricada também a partir da relação com a ideia de indivíduo-sujeito. SCHUTZ, Alfred. APUD. VELHO, op. cit. p. 40.

Desse modo, utilizaremos as formulações estabelecidas pelo autor para compreender em que medida a Página será esse espaço/campo efetivo para a defesa, afirmação e direcionamento de um projeto específico de arte moderna produzida em Pernambuco. O conceito de campo de possibilidades formulado por Velho nos é pertinente na medida em que nos alerta de que o projeto não é um fenômeno interno, subjetivo, mas sim que é formulado dentro de circunscrições históricas, sociais e culturais⁴⁸⁸.

Como foi dito anteriormente, um dos propósitos da Página, além de criar um movimento de circulação e discussão sobre arte na cidade, era também o de aproximar os artistas ao povo, para a criação de oportunidades de compreensão, reconhecimento e contato com as obras. Sob a ótica da difusão das produções do país e, evidentemente, no estado⁴⁸⁹. A palavra “povo” é repetida constantemente ao longo das edições.

A fim de abranger o significado e a importância do “povo”, nesse contexto, já que será ele o motivo e fundamento da produção artística defendida por Ladjane Bandeira, faz-se necessário compreender como esse conceito passou a ser apropriado⁴⁹⁰.

É importante frisar que, já no final do século XIX, a geração de intelectuais entre 1870 e 1914, ao buscar assimilar a múltipla identidade brasileira — nos contos, nas danças, poesias — aumentava o interesse de reconhecimento da identidade mestiça. Monica Velloso destaca que esse interesse estava pautado na ideia segmentada entre o superior (europeu) e inferior (Brasil). Em 1902, Euclides da Cunha, na publicação de *Os Sertões*, elege o sertanejo como símbolo de nacionalidade. A historiadora afirma que o grupo de intelectuais dessa geração, e vinculados à Escola do Recife, no campo da literatura, propunham uma produção nativa, inspirada no sertanismo, no indianismo, “nas coisas da terra⁴⁹¹”. De acordo com os estudos etnográficos desenvolvidos, como os de Sílvio Romero, ao produzir um recenseamento da cultura brasileira, Mário de Andrade, com a sua pesquisa sobre a música e as diversas tradições culturais do país, contribuiriam para a eclosão do modernismo no país⁴⁹².

⁴⁸⁸ “Sua matéria-prima é cultural e, em alguma medida tem de ‘fazer sentido’, num processo de interação com os contemporâneos, mesmo que seja rejeitado”. In: *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 27.

⁴⁸⁹ *Diário da Noite*. 15/01; 29/01 de 1953.

⁴⁹⁰ Como o objetivo deste trabalho não é de investigar esse tema, e por entender que tal iniciativa é complexa, buscou-se fazer uma breve incursão introdutória, já que em alguns períodos a temática “povo” passa a ocupar lugar de centralidade nos debates intelectuais de esquerda. Um exemplo considerável, é o do Sociólogo Marcelo Ridenti: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2ª Edição-São Paulo: Editora Unesp. 2014.

⁴⁹¹ VELOSSO, op. cit. p. 357.

⁴⁹² *Ibidem*.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ao dar continuidade aos estudos sobre a invenção do Nordeste⁴⁹³, a partir da construção de um repertório que tem por base a cultural rural, artesanal e folclórica, afirma que a fabricação da cultura nordestina é resultado da fabricação do folclore, da cultura popular e do uso de tais categorias construídas e transformadas pela emergência do mundo moderno⁴⁹⁴. Será durante o início do século XX, segundo o historiador, que a elite intelectual se propõe fazer distinções entre o povo, as classes abastadas, e as elites sociais brasileiras.

O interesse entre as novas elites, de tornar o povo como mote de seus temas, investigações e preocupações, será decorrente, dentre outros fatores, de acordo com Albuquerque Júnior, da crescente distinção de estilos de vida, de comportamento, dos valores, hábitos e costumes na especificidade complexa da sociedade que “deixava” de ser escravocrata e tornava-se uma sociedade de classes⁴⁹⁵.

O povo, se torna, portanto, uma noção central para todos os discursos do período, vindo sempre associada à própria ideia de nação ou de nacionalidade. Torna-se comum a assertiva de que no povo estaria a própria essência da nacionalidade, que ele seria o repositório do que seria o espírito da nação, ele guardaria nossas tradições, aquelas que seriam a verdade da nacionalidade, daquilo que chamavam de seu gênio ou caráter, numa retomada de noções caras ao romantismo e ao naturalismo, para repensar o papel que este povo desempenharia na política e cultura nacionais⁴⁹⁶.

Será o movimento de se voltar para as atividades do povo, suas manifestações, seu modo de pensar em detrimento à dependência de modelos estrangeiros, que Durval Muniz desenvolve a afirmação que é, justamente nesse período, recolocada em cena a temática do povo. Na articulação do popular e nacional, que se tem como desdobramento a formação discursiva, a qual faz emergir a ideia de cultura nordestina num contexto em que se discute quem e como seria o povo brasileiro⁴⁹⁷.

Já na investigação publicada no livro “*Em busca do Povo Brasileiro*”, Marcelo Ridenti afirma que, entre as décadas de 1950 e 1970, nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda, a problemática da identidade nacional e política do povo brasileiro ocupava uma

⁴⁹³ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 2011.

⁴⁹⁴Idem. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (1920-1950)*- São Paulo: Intermeios, 2013.

⁴⁹⁵ALBUQUERQUE JÚNIOR, *op. cit.* p. 40-41.

⁴⁹⁶Idem. p. 47.

⁴⁹⁷Idem, p. 48.

posição central. Assim, havia o interesse de buscar, ao mesmo tempo, as raízes do povo brasileiro e a ruptura com o subdesenvolvimento⁴⁹⁸.

O autor propõe as condições materiais para o desenvolvimento do romantismo – essencialmente a instauração da racionalidade capitalista moderna – se estabelecer na sociedade brasileira a partir do século XX. Nas artes, ainda de acordo com Ridenti, o modernismo pode ser contraditoriamente caracterizado ao mesmo tempo como romântico e moderno, passadista e futurista. A afirmação romântica das tradições da nação e do povo brasileiro, como base de sustentação da modernidade, faz-se presente, na argumentação do sociólogo, nos diferentes movimentos estéticos a partir da Semana de Arte Moderna de 22⁴⁹⁹.

A valorização do povo, tal qual defendia Ridenti, consistia na atitude paradoxal de buscar no passado – as raízes populares nacionais – as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, em seu limiar, poderia romper as fronteiras do capitalismo⁵⁰⁰. Ladjane Bandeira, durante a década de 1950, não afirmara efetivamente ter alguma relação com Partido Comunista, tal como Abelardo da Hora. Todavia é possível perceber que as questões defendidas por Da Hora e, conseqüentemente, pelo Atelier, farão parte do objetivo da página, na defesa de ideias partilhadas pela rede de sociabilidade da qual ela fazia parte.

Torna-se necessário mencionar inclusive as mudanças ocorridas na década de 1930, durante o governo de Getúlio Vargas, em relação às leis trabalhistas e na valorização do trabalho e do trabalhador⁵⁰¹. De acordo com Jorge Ferreira, durante a Primeira República, o trabalho nem o trabalhador eram reconhecidos como um valor social. Não existia relação entre trabalho e riqueza. Assim como também não havia relação entre o trabalho e a cidadania. Só após a década de 1930, é que o discurso estatal será alterado: o ato de trabalhar é dissociado da herança escravista e toma aspectos positivos, passa a ser valorizado. O

⁴⁹⁸ RIDENTI, *op. cit.* p. 1.

⁴⁹⁹ Dentre os movimentos citados estão: Verde-amarelismo e Escola da Anta; o Pau-Brasil e a Antropofagia. Nos anos 1930 e 1940, viria a crítica da realidade brasileira – associada à celebração do caráter nacional do homem simples e do povo –, etc. In: Ridenti, *op. cit.* p. 35

⁵⁰⁰ Ridenti. *op. cit.* p. 36.

⁵⁰¹ Durante essa década, o Estado passa a intervir no desenvolvimento da economia e, ao mesmo tempo, realizava políticas públicas de valorização do trabalho e do trabalhador. FERREIRA, Jorge. Os conceitos e seus lugares: trabalhismo, nacional-estadismo e populismo. In: BASTOS, Pedro Paulo Zahluth; FONSECA, Pedro Cesar. *A Era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade*. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 295.

historiador afirmará que o ideal de “justiça social” passa a ser referência na interlocução entre o Estado e a classe trabalhadora⁵⁰².

A valorização do trabalho e do trabalhador por parte do Estado, na qualidade de proposta de governo, será importante enquanto elemento “humanizador” das camadas populares. E o modernismo é, também, o esforço de compreender a realidade brasileira e as bases constitutivas da nação, colocando o povo como protagonista das representações artísticas, seja na relação com o trabalho, ou em seus festejos. A exemplo dos artistas que integravam o Atelier Coletivo, durante os anos de 1950, em Pernambuco.

É possível identificar um percurso didático e pedagógico a partir das publicações. A Página propõe-se a ser um elemento intermediador entre os artistas modernos e o povo, destacado na maioria das publicações por Bandeira. A primeira vez na Página em que a jornalista direcionou a atenção para os folhetos populares, fora no dia 05 de fevereiro de 1953:

Ninguém ignora os ensinamentos que se encontram nos folhetos, de poesia popular. Entre os mais conhecidos, estão sem dúvida, os de João Martins de Athayde trazendo por vezes, em suas capas, interessantes desenhos primitivos para ilustrar o conteúdo do folheto⁵⁰³.

Será com os versos de “A vida de Cancão de Fogo e seu Testamento”, que Ladjane Bandeira utilizará como exemplo para encontrar versos “cheios de filosofia e observação que são dons naturais do povo⁵⁰⁴”. Os dois exemplos apresentados na edição, demonstram a relação do povo com o dinheiro. Pode-se identificar a proposição de um duplo sentido à ideia de valor. O valor, no sentido de princípios morais: a honra; e o valor no sentido monetário: o dinheiro para comprar o que comer. Há no folheto a distinção dos modos de ser lembrado. A memória dos outros sobre si da geração representada pelo pai e por seu filho. O pai de Cancão, entre escolher a honra e comprar “fiado”, optava pela honra e, evidentemente, continuar com fome. Já seu filho prefere dever dinheiro e matar a fome. Tanto “A vida de Cancão de Fogo e seu Testamento”, como o outro fragmento exibido na página, expõem a

⁵⁰² Idem, p. 298.

⁵⁰³ “Um dia disse a mãe dele:/ não tenho que almoçar./ E Cancão de Fogo disse:/ É fácil de e arranjar/ O mundo é a dispensa./ Tem tudo que procurar./ Então a mãe dele disse:/ Só se for comprar fiado/ Eu morro porém não compro/ Deus está vendo o meu estado;/ Seu pai morreu sem dever,/ Conservou o nome honrado./ Disse Cancão: essa honra/ não passa de palhaçada./ Porque o capitalista/ não olha pessoa honrada/ Leve honra numa venda/ E veja se compra nada./ Disse a velha: não puxaste/ A teu pai que foi honrado./ Disse Cancão: Deus me livre/ De ter a ele puxado/ Se eu fosse como meu pai/ Estava também enterrado.” um fragmento de outro folheto do mesmo autor: “O dinheiro neste mundo/ Honra a quem não o merece/ ressuscita um moribundo/ a fama se estende e cresce/ faz do fraco, corajoso/ vendo dinheiro obedece.” Diário da Noite, 05/02/1953.

⁵⁰⁴ Ibidem.

relação entre o homem e o dinheiro na sociedade capitalista moderna. O dinheiro é apresentado como moeda, como poder de compra e também como poder simbólico, social, nas relações interpessoais da modernidade capitalista.

Ainda no mesmo dia, ao apresentar a entrevista feita a Ionaldo, integrante do Atelier Coletivo, a chamada para entrevista, logo abaixo da imagem do artista, encontrava-se: “precisamos explorar nosso folclore⁵⁰⁵”. A crítica apresenta, em seguida, o panorama de atividades do Atelier, ressaltando o objetivo da SAMR:

A educação artística do nosso povo, aproveitando os motivos populares e bem nossos que falam mais de perto à sensibilidade das massas. É entre este pessoal humilde e sem pretensões, pelo menos aparentemente, que os artistas pernambucanos poderão encontrar a maior fonte de inspiração para seus trabalhos. Valorizar a prata de casa para evitar a excessiva influência de fora, principalmente francesa⁵⁰⁶.

A Página passa a ser, desde então, vitrine dos trabalhos dos integrantes do Atelier Coletivo, como também defende o objetivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Seja apresentando o repertório de produção dos artistas, já que parte significativa das imagens exibidas nela corresponde aos trabalhos dos integrantes do Atelier, bem como chamando atenção aos folhetos populares. Segundo a própria argumentação de Ionaldo, no depoimento mencionado acima, caberia aos artistas o empreendimento de promover a educação artística para o povo, a partir do repertório de motivos populares. O artista reconhece a riqueza “das massas” e, ao mesmo tempo, produz um afastamento em relação a eles. Já que caberia aos artistas – colocados assim numa posição de superioridade – o dever de ensinar ao povo a arte. Tendo como base a experiência do Coletivo, Bandeira apresenta também a arte, a qual defende:

Se bem que a arte seja universal, os seus motivos devem ser regionais, embora não deva o artista subordinar-se cegamente ao assunto. Não sendo o fim da arte é, contudo, o meio para atingir o público e reservar-lhe os seus próprios sentimentos e emoções desde que esse mesmo público é capaz de o fazer, por si⁵⁰⁷.

A arte regional, ao ter por base os motivos locais e, embora ressalte que o artista não deve se sujeitar cegamente a isso, ela é, em seu argumento, um instrumento mediador para atingir o público. Ao oferecer cores, temáticas e elementos identificáveis e reconhecíveis pelo povo, para que eles, a partir de seus próprios referenciais, sejam capazes de se sentirem

⁵⁰⁵ Diário da Noite, 05/02/1953.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

reconhecidos. A partir disso, fazer com que germine sentimentos e emoções que são próprios a esse público, para quem a obra é direcionada. Ionaldo partilha da opinião da jornalista quando afirma que se faz necessário explorar o campo folclórico vasto e pouco difundido. Há a concordância entre a entrevistadora e o entrevistado, quando estes colocam em xeque a influência artística estrangeira como algo que prejudique seriamente a finalidade artística de ambos. Ou seja, o objetivo de ser a arte um instrumento de mediação sobre a realidade da qual pertencem⁵⁰⁸. Não é à toa que um mês depois da publicação da entrevista, Ladjane Bandeira chama a atenção para a articulação entre os artistas e arquitetos, para que os prédios tivessem espaços para a produção de motivos para a valorização do folclore⁵⁰⁹. E, neste sentido, o conceito de campos de possibilidades, na perspectiva da defesa de um projeto por ela defendida, faz sentido no contexto sociocultural e às redes das quais Bandeira fazia parte e dialogava.

A Sociedade de Arte Moderna do Recife, assim como o Atelier, do qual faz parte Ladjane Bandeira e os artistas quem abrem espaço na Página, partilham visões de mundo e objetivos específicos atrelados ao experimento artístico. A arte, enquanto prática missionária, revela um projeto específico de representação, de temática e motivo para que a finalidade tanto da página, como da geração de artistas que frequentam o Atelier, sejam atingidas. É nessa linha de raciocínio que a Página pode ser considerada um desdobramento das reflexões e propostas desenvolvidas pela Sociedade e ampliada na imprensa, a partir da articulação de diferentes vozes, a fim de proteger o mesmo objetivo: a defesa de uma arte para o povo. O conceito de campos de possibilidade nos auxilia, junto ao conceito de projeto, a buscar compreender que as práticas individuais interagem com as de outros indivíduos constantemente dentro de um universo específico de premissas e paradigmas culturais, compartilhados no contexto social⁵¹⁰. Bandeira, portanto, enquanto diretora, está inserida dentro de outras cadeias de articulações e reflexões, e a Página será, em certa medida, uma continuidade das reflexões e propostas estéticas e artísticas da SAMR, por exemplo.

Arte-Ladjane será, por assim dizer, um instrumento que, ao articular representações, práticas e estratégias discursivas, legitima um projeto e o justifica⁵¹¹. Deste modo, é possível identificar mecanismos utilizados por Bandeira para estabelecer a concepção de arte partilhada pela rede de sociabilidade à qual ela está inserida. Há, dessa forma, uma luta de

⁵⁰⁸ Diário da Noite, 05/02/1953.

⁵⁰⁹ Diário da Noite, 03/03/1953.

⁵¹⁰ VELHO, *op. cit.* p. 46

⁵¹¹ Chartier. *op. cit.* p. 17

representação nos termos de Roger Chartier, para compreender e analisar os recursos por ela utilizados na imposição da concepção de arte moderna, com seus valores e domínios⁵¹².

Bandeira cita o impulso de se aproximar do povo enquanto proposta estética no movimento primitivista, ou seja, o esforço consciente e dirigido para buscar o máximo de distanciamento possível dos cânones estabelecidos pelas academias de artes. A jornalista reconhece a escolha de alguns artistas por buscar esse primitivismo na arte, mas, ao mesmo tempo, adverte que este *modus operandi* só pode ser encontrado em artistas anônimos, os quais "se contentam em dar o tesouro de sensibilidade que inconscientemente possuem, por quase nada ou coisa alguma⁵¹³". Seriam estes homens do povo, artistas do povo, que querem e sabem transmitir mensagens aos seus iguais o aprendizado adquirido do convívio com a natureza e que, de acordo com Bandeira, nunca deixa de possuir o lado "infantil incorruptível".

Consequentemente, será na arte desse homem do povo, desses artistas do povo, que Ladjane Bandeira recomendará à SAMR, e também à recém-criada Escolinha de Arte do Recife, para que entrem em contato e aprendam com eles a simplicidade:

Deviam ir em busca destes homens, não para deturpar-lhes a arte, mas para aproveitar com o seu convívio direto os ensinamentos que não pudemos dar-lhes. Outra coisa que a Sociedade poderia promover, era uma exposição destes folhetos, principalmente com os trabalhos da capa, a fim de mostrar aos incrédulos ou intocáveis que a poesia e arte populares são algo precioso que se deve conservar, estimular e difundir, para melhor estabelecer o intercâmbio artístico entre os Estados⁵¹⁴.

Ainda que a crítica reconheça a necessidade de aproximação desses homens do povo, há a visão romântica da ideia que ao homem do campo a natureza supriria suas necessidades e deficiências, fazendo-os esquecer de suas ambições. Para Bandeira, que viveu grande parte de sua vida na Zona da Mata, o campo caracteriza-se pelo sentimento de felicidade. É a essa realidade presenciada durante sua juventude, que fará com que defenda a cultura popular e o homem comum nas representações artísticas. Por outro lado, Bandeira não se afasta dos acontecimentos no mundo e no diálogo que estabelece com o movimento artístico internacional, pois apresenta aos leitores pernambucanos o impacto de determinados acontecimentos nos outros países e como isso, de alguma maneira, também repercute nos trabalhos artísticos além-mar.

⁵¹² Ibidem.

⁵¹³ Diário da Noite, 19/03/1953.

⁵¹⁴ Ibidem.

A guerra será o pano de fundo enquanto acontecimento transformador. Bandeira relata as modificações ocorridas com o advento da Segunda Grande Guerra, e como os artistas, de diferentes campos de atuação, responderão em variadas formas de expressão para deixar claro a sua participação na época em que viveram e as experiências das quais presenciaram.

A música se envergonha da melodia e harmonia dos tempos tranquilos; a poesia, de sua forma antiquada; a pintura cai nas experiências surrealistas, cubistas e abstracionistas. Tudo corre em busca de algo novo, de algo diferente que mostre de modo bem claro a sua participação em uma época diferente, extravagante, moderna⁵¹⁵.

Ladjane Bandeira, atenta aos modos de representar a época em que se vive, afirma também um posicionamento, por parte de alguns artistas, no intuito de extrair da realidade a inspiração de suas poéticas⁵¹⁶. Inclusive, da mesma forma, é importante que seja oferecido instrumentos que ofereçam ao público um ambiente que promova seu interesse pela arte. Ao discorrer sobre a fala de Arthur Honegger⁵¹⁷, em uma conferência na ONU, onde o músico apresentava soluções para o desinteresse do público em relação às artes musicais, ele propõe:

- 1) Pela educação desde a escola primária, tornando obrigatório o estudo da música, como é o do desenho; (aliás, entre nós já o é);
- 2) Pelo reforço das subvenções concedidas às orquestras sinfônicas e pela inclusão obrigatória de uma obra moderna em todo programa;
- 3) Por encomendas de peças pelo Estado, para o teatro, para o rádio, para as escolas, para os conservatórios⁵¹⁸.

O músico apresenta algumas estratégias para a aproximação do público às artes musicais. O que propõe são medidas que pudessem estimular a aprendizagem e produção musical no âmbito social e que contribuíssem para a fruição, nesse exemplo musical, mas que fossem transpassadas para qualquer outra manifestação artística. Dessa forma, oferta-se um ensino obrigatório para que, desde o ensino primário, fosse possível o contato com a música. Também havia uma atenção dada aos incentivos por parte do Estado para a manutenção das orquestras, pela inclusão obrigatória de uma obra moderna em todas as apresentações e, por

⁵¹⁵ Diário da Noite, 26/02/1953.

⁵¹⁶ Em outra publicação, ainda sobre a guerra e como esse acontecimento imprime na obra do artista um modo de perceber e representar o mundo, Bandeira menciona a artista húngara Piroska Kiszely, que viveu em Budapeste durante a Segunda Guerra Mundial. Ao procurar fugir dos horrores presenciados ao representar meninas ternas e desamparadas, transporta para os seus quadros, segundo Bandeira, a suprema irrealidade onde procura refúgio. A resposta que ela dá enquanto artista ao universo partilhado por ela e seus semelhante do horror da guerra, a artista envereda pelo caminho dos contos de fadas ou das histórias que lhe contava sua mãe. In: Diário da Noite, 13/03/1953.

⁵¹⁷ Compositor francês, nascido no Havre. Filho de pais suíços, estudou em Zurique e depois no Conservatório de Pais. Após a Primeira Guerra Mundial, associou-se ao Grupo dos Seis. Em 1951, publicou uma autobiografia: “Je suis compositeur” e morreu em Paris, em 1955. Fonte: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias> Acesso em 10/03/2017.

⁵¹⁸Diário da Noite, 26/02/1953.

fim, a obrigação de financiar, através de encomendas, trabalhos para serem difundidos pelos variados meios de comunicação. Há no exemplo de sugestão apresentado por Honegger, o favorecimento da fruição da obra de arte, ainda que indiretamente, por sugerir uma formação escolar de um público educado em música. Como desdobramento, Ladjane Bandeira passa a apresentar e difundir na página *Arte* alternativas para a difusão da arte moderna no Estado.

Este norteamento pedagógico será feito na produção de um repertório de imagens, na apresentação de biografias de artistas⁵¹⁹, nas sessões de entrevistas⁵²⁰, apresentando o artista, seu percurso de formação e as redes das quais fazia parte. Principalmente a partir de 1954, a artista utiliza a sessão de biografias direcionando-a aos artistas pernambucanos, elencando os prêmios até então por eles recebidos⁵²¹. Artigos com abordagens sobre a técnica específica para determinados trabalhos⁵²² de pintura, gravura e escultura. Na sessão movimento artístico, aborda as inovações nas artes plásticas⁵²³. A sessão infantil que, a partir de 1954, passa a ser seguimento importante, busca uma aproximação com esse tipo de público. O tom pedagógico se intensifica a partir de 1954. O propósito educativo se expressa nas páginas de *Arte-Ladjane* no espaço destinado às atividades desenvolvidas na Escolinha de Arte do Recife. Inaugurada em 1953, por Noemia Varela e Augusto Rodrigues, fruto do Movimento Escolinhas de Arte

⁵¹⁹ August Rodin, 08/01/1953; Cezzane, 15/01/1953; Juan Sebastian Back, 22/01/1953; Liszt, 28/01/1953; Guillaumin, 05/02/1953; Tarsila do Amaral, 05/02/1953; Lasar Segall e Heank Ibsen, 26/02/1953; De Fiori, 26/03/1953; Artistas Israelitas selecionados para a II Bienal de São Paulo: Abramovitz Pinhas, Arieli Mordejai, Eisenscer Yaacov, Janco Marcel, Kahana Ahaabon, Krize Jehiel, Lubin Arie; Mirovitz Zvi, Naton Avraham, Okshi Avshalim, Rayony Shuel, Orshi Avshalom, Simon Jhanan, 13/05/1954; Pequenas biografias de artistas holandeses: Piet Mondrian, Yan Der Leck, Pier Ouborg, Theo Van Doesburg, Vordemberge-Gildewart, 10/06/1954;

⁵²⁰ Edson de Figueiredo, 08/01/1953; Mário Cravo, 15/01/1953; Carlos Eduardo (Galerista), 22/01/1953; Abelardo Rodrigues (Colecionador), 28/01/1953; Ionaldo, 05/03/1953; Augusto Rodrigues, 05/03/1953;

⁵²¹ Abelardo da Hora, Ivan de Albuquerque Carneiro, Corbiniano Lins, Wellington Virgolino, Wilton de Andrade de Souza e Ionaldo Andrade Cavalcanti, Gilvan José Meira Sâmico. In: Diário da Noite, 05/05/1954; Lula Cardoso Ayres, 27/05/1954;

⁵²² Bandeira extrai do livro “Tratado da Paisagem”, de André Lhote, um fragmento que apresenta a importância do conhecimento técnico: “Adotar respeitosamente uma técnica e dentro do limite de um espetáculo real, é coisa boa porém melhor é leva-la a seu grau de exasperação máxima. Só pelo frenesi, o artesão se faz poeta: somente pelo predomínio concedido à técnica, dá ao espectador a ilusão de evadir-se da técnica e alcançar as alturas. Tudo, no trabalhador manual – seja gravador, escultor, ou pintor- é questão de técnica: chegarei a dizer, pensando em Grunewald, Tintoretto, e El Greco, e nos escultores Juan de Juni e Berruguete: é questão de história técnica.” Lhote, APUD Bandeira, in: Diário da Noite, 05/02/1953.

⁵²³ No artigo “Sobre o amarelo na pintura atual”, Bandeira descreve como os artistas contemporâneos têm se apropriado do amarelo enquanto grito de alarme: “O momento atual é de lutas, incertezas, angústias, desesperos. São emoções fortes e só exteriorizadas pelo contraste que tão bem oferece o amarelo com uma cor profunda. Nem mesmo o vermelho poderia falar mais alto que o amarelo berrante dos quadros de Maurice Estève. Em Orozco, ele surge fulgurante entre os tons sombrios; em André Beaudin dá movimento e segurança ao quadro; em Edourd Pignon, como em Matisse, é tão intenso junto do vermelho que chega a ofuscar-nos a vista. Em todos eles, o amarelo é o grito de alarme. In: Diário da Noite, 05/03/1953; Entrevista sobre a Escolinha de Arte do Recife, 26/03/1953;

(MEA), iniciado na década de 1940⁵²⁴. A primeira Escolinha de Arte criada foi a Escolinha do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1948. Iniciativa que tinha por base a valorização da arte como livre expressão. Já em março de 1954, Bandeira recebe Augusto Rodrigues e apresenta aos leitores da Página os novos rumos tomados pela Escolinha: “levar aos doentes mental ou fisicamente, tanto quanto às crianças, os seus ensinamentos que serão como derivativos para o mal que os aflige⁵²⁵”.

O Dr. Aloísio de Paula⁵²⁶ é convidado pela direção da Escolinha, para promover um debate em torno da recreação hospitalar a todas as pessoas que se interessavam pelo assunto e as que se mostravam dispostas a colaborar com o projeto. Durante a entrevista, tanto o médico convidado quanto Augusto Rodrigues, definiam o propósito da escola ao acrescentar que,

Igualmente a todas as pessoas que fazem escolinhas de arte, idealizam hospitais, orfanatos, casas de saúde, etc., verdadeiros ambientes onde a arte exerça a finalidade recreativa e formadora de caráter: onde as crianças sejam rodeadas de luz e cores; onde elas próprias pintem os painéis que deverão decorar as paredes de seus refúgios, onde se sintam felizes⁵²⁷.

O propósito dos idealizadores da Escolinha do Recife, era de promover tanto para adultos como para crianças, a arte como instrumento de recreação, embora também se considere o caráter formativo de tais empreendimentos. Na fala de ambos os entrevistados, há a concordância do propósito de exercício artístico. Todavia, a jornalista relata que enquanto estes respondiam à entrevistadora há a menção à interrupção por parte Dom Geraldo, interpelado por Augusto Rodrigues, então diretor da Instituição, salientando, de acordo com Ladjane Bandeira, que “a finalidade das escolinhas deste gênero (que se propõem entregar o papel e a tinta a qualquer criança ou adulto, sem intervir ou ensinar quaisquer trabalhos, ou lhes dar qualquer orientação) é apenas recreativa, porque arte só se faz com certa disciplina e conhecimentos técnicos⁵²⁸”.

Bandeira descreve a expressão do Dr. Aloísio em não concordar com o que fora dito por Dom Geraldo, mas que por qualquer motivo, ele tinha optado em se calar. A descrição da

⁵²⁴ De acordo com Sidney Lima, a partir de 1947, ocorre uma supervalorização da arte como livre expressão e essa ideia tivera sido introduzida no Brasil pelo Expressionismo Psicológico e pela Escola Nova. Em 1950, é fundada a Escolinha de Arte de Cachoeiro do Itapemirim, no Espírito Santo. Para mais informações: Lima, Sidney Peterson F. Escolinha de Arte do Brasil: Movimentos e Desdobramentos. Anais da anpap/2012, simpósio 3.

⁵²⁵ Augusto Rodrigues e Dr. Aloísio de Paula em entrevista para Ladjane Bandeira, no Diário da Noite, 19/03/1953.

⁵²⁶ Professor de Tisiologia da Universidade do Distrito Federal e Conselheiro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: *Ibidem*.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ Diário da Noite, 19/03/1953.

jornalista já comprovava desalinhamentos em relação ao propósito pedagógico da arte destituída de norteamentos técnicos e da própria Escolinha como espaço formativo de expressividade e sensibilidade na cidade. Ao término da entrevista, o médico frisou a responsabilidade social de promover e inventar escolinhas de arte, recreios hospitalares, agremiações artísticas e musicais. A arte como distração aos espíritos, um sopro de esperança⁵²⁹. A página também será espaço de divulgação das atividades promovidas pela instituição⁵³⁰.

O propósito educativo em estimular uma educação visual aos seus leitores pode ser reconhecido quando a diretora da Página distingue a diferença entre técnica e sensibilidade. A importância em esclarecer para o “povo” a ideia pré-concebida do que é arte. Para Bandeira, a sensibilidade em termos de relevância estaria à frente da técnica. O que caberia então era oferecer estímulos para que se alinhassem.

Técnica somente, não faz um artista, mas um artesão, o que difere substancialmente. Não fora isso e já teríamos muitas máquinas artísticas (máquinas de verdade, não me refiro a máquinas humanas) que já temos produzindo obras de arte em série como as estatuetas e outros objetos desta natureza que são encontrados em qualquer bijuteria⁵³¹.

Por isso era indispensável estimular a sensibilidade que, de acordo com a artista, era inata a cada pessoa – apesar de também considerar que há mais em algumas do que em outras. Essa educação visual orientaria as pessoas, ainda não “esterilizadas” pelas convenções, para a preservação e o surgimento de outras sensibilidades. O exemplo prático de como esse exercício poderia dar certo fora publicado na Página, através de um artigo escrito por uma colaboradora Dulce LudolfCary sobre a experiência dos museus nos Estados Unidos⁵³². Com a afirmação de que os museus representariam um índice seguro de adiantamento cultural de um povo.

Foi o que ocorreu em museus nos Estados Unidos, ao ter como referência a ideia dos museus na Europa, só que ampliando sua dimensão, atribuindo-lhes novas finalidades, transformando-os em instrumentos de difusão cultural. O museu americano, de acordo com

⁵²⁹ É também nessa entrevista que o dr. Aloísio menciona à Bandeira os experimentos que se tem feito da pintura com pacientes tuberculosos: “Por meio da pintura, os tuberculosos revelam o seu terrível complexo sexual. É este o primeiro ímpeto de todos eles, infalivelmente. Só passado o frenesi inicial é que vão a pintar outros assuntos”. *Ibidem*.

⁵³⁰ Convite ao público para conferir, em sua sede na rua Cupim, uma exposição fruto do trabalho de crianças do Hospital Infantil. In: *idem*, 30/07/1954; Anúncio da abertura de inscrições para o curso de pintura e gravura destinado a crianças e jovens. In: *idem*, 03/03/1955.

⁵³¹ *Idem*, 26/03/1953

⁵³² “Os Museus americanos e a cultura do povo”. In: *Idem*, 10/06/1954.

Dulce Cary, estaria em contato com as escolas e com o seu próprio povo. Os Estados Unidos, por não possuírem um repertório tradicional de objetos artísticos “de fama mundial”, procuravam adquirir obras estrangeiras, conhecidas e admiradas, completando, ao lado das obras nacionais, seu patrimônio histórico e artístico. Há menção até sobre a disposição dos objetos: “de amontoados de antiguidades transformarem-se em verdadeiras escolas, pela arrumação adequada e atraente de etiquetas esclarecedoras, eficientemente elaboradas. passam então os museus a interessar a coletividade, tornando parte ativa na vida das mesmas⁵³³”.

Com o objetivo de atender às especificidades das diferentes culturas de crianças, adultos e grupo de alunos, a proposição dos novos experimentos nos museus era criar novos métodos adequados às novas coleções, baseado em observações e práticas. Como resultado, ocorreram no país, de acordo com a colaboradora, palestras nas salas expositivas, aulas, conferências, sessões recreativas e jogos para colégios promovidos por pessoas especializadas⁵³⁴. A técnica educativa promovida em museus nos EUA, segundo o argumento de Cary, teria começado ainda no final do século XIX⁵³⁵.

Ao pontuar as práticas norte-americanas, como os museus sucursais e as exposições ambulantes que circulam dentro e fora da cidade, Cary ressalta que tipos de iniciativas como essa só podem ocorrer em locais que existem completa independência econômica. De acordo com os dados utilizados no artigo sobre os EUA, todas as cidades que têm mais de 200.000 habitantes, possuem pelo menos um museu ou espaços de aspirações artísticas⁵³⁶.

Diferentemente do contexto e realidade brasileira da época, para fazer com que o público fosse estimulado e atraído para museus em terras tupiniquins, seria preciso:

Criar propagandas bem orientadas, em jornais, revistas, estações de rádio, televisões, mais diretamente nas escolas, clubes, centros de reunião e de trabalhos. Somente assim poderemos despertar o interesse de um povo que luta contra inúmeras dificuldades materiais e cuja deficiente formação cultural e afasta naturalmente de semelhantes instituições⁵³⁷.

⁵³³ Ibidem.

⁵³⁴ Ibidem.

⁵³⁵Foi mencionado trabalhos educativos, em 1878, com a inauguração de um curso de leitura popular no “Bufalo Society of Natural Sciences”. No ano seguinte, houve o contato direto de escolas públicas pós meio dia de palestras educativas sobre as coleções da “The Devenport Academy of Sciences”, promovendo leituras ilustradas com peças do próprio museu. De acordo com Dulce Cary, após essas primeiras experiências, outras instituições museuais passaram a incorporar práticas educativas, as quais se desdobravam em ideias revolucionárias, como foi o exemplo da proposta de museus menores em diferentes pontos. O museu sucursal corresponderia ao empreendimento mais recente à fase chamada de “a evolução museográfica” nos Estados Unidos. Implica a fundação de um museu em cada bairro da cidade, em contato direto com o “povo”. In: Ibidem.

⁵³⁶ Diário da Noite, 10/06/21954.

⁵³⁷ Ibidem.

Se relembrarmos o que foi dito por Arthur Honegger mais acima, podemos estabelecer um paralelo entre ambos os artigos. O interesse do público será atingido quando o país oferecer instrumentos que possibilitem a formação cultural, ou seja, o estímulo à construção de um *habitus*. Em outro artigo, Bandeira comenta uma conversa que tivera com uma jornalista francesa sobre as diferenças entre os museus europeus e os brasileiros. A maior diferença, de acordo com Ladjane Bandeira, é que na Europa os museus exigem adoração, já no Brasil, seu sentido é diferente. E para isso, menciona o paralelismo com a América do Norte para se referir à arte de modo absoluto: escultura, música, desenho, gravura, dança, arquitetura, cinema. Ao sentido amplo dado à arte, no sentido integral e educativo, Bandeira comenta:

Os nossos museus se movimentam, emprestam trabalhos, realizam exposições ambulantes, recriam, envolvem, atraem e mais do que tudo educam. Interessante sob todos os aspectos visam a formação artística do povo e a conservação de obras preciosas. Como se vê, múltiplas são as funções dos museus e pinacotecas no Brasil⁵³⁸.

A esse exemplo, a artista aponta a iniciativa e a importância da Pinacoteca Martini-Daniani na efetivação do movimento de difusão do patrimônio artístico nacional, contribuindo para a elevação do nível de apreciação do valor da obra de arte. Portanto, essa apreciação estaria presente na educação das sensibilidades ao realizar conferências, estabelecendo intercâmbios que têm "unificado a arte até então dividida entre conservadores e modernos", formando galerias, destacando e insistindo no contato contínuo com o público⁵³⁹.

Ao dispor de um catálogo de referências de experiências na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil, apresentados na página do *Diário da Noite*, Bandeira fundamenta e enfatiza a necessidade da criação de instrumentos que potencializem o contato do "povo" com a arte. Há o entrelaçamento de instâncias formativas na proposta dos artistas a se disporem, a partir de suas obras, a se aproximarem do público. A Escolinha de Arte, como espaço formativo de livre expressão com atividades direcionadas para o público infantil; o exemplo de museus que dispõem de atividades educativas dentro das exposições, com conferências, palestras e demais atividades; a Página, atuante na imprensa, desenvolve o fluxo de comunicação com seus leitores sobre arte moderna, trazendo outros olhares que corroboram com a defesa de uma educação com e para a arte. O projeto da Página não consistia em

⁵³⁸ Diário da Noite, 03/06/1954.

⁵³⁹ Diário da Noite, 03/06/1954.

estabelecer um fluxo de comunicação apenas com seus leitores, havia também um contato direto com seus pares de artistas.

Em “Sobre o movimento artístico”, a crítica chama a atenção para os artistas que buscavam incessantemente inovar em suas criações. Segundo Bandeira, deve-se à ambição daqueles que ainda não tiveram tempo para “formar uma certa cultura e por desconhecerem o que já foi feito”. Ladjane Bandeira adverte que ao propor constantemente a inovação, ao fato de acreditar-se gênio e, ao verificar que o que o se propunha não traria nada de novo “ao reino da Dinamarca”, acaba desembocando num excesso de autocrítica, que é mais prejudicial que a própria ignorância⁵⁴⁰. Ao mesmo tempo em que a Página servia enquanto diálogo com o público, ela também estabelecia reflexões para os pares.

Num movimento duplo, de diálogo com o público e com as artistas, a jornalista delimitava a função social da pintura. Sua posição é diluída ao longo de um texto publicado em tom de manifesto contra a descaracterização da pintura abstrata, a qual ganhava prestígio e posição dominante no contexto nacional⁵⁴¹. É nesta publicação que a artista condensa suas posições em relação à arte moderna:

Sim, queiram ou não os artistas, digam-no ou não, os críticos de arte, ela tem uma finalidade. É pura perda de tempo divagar em torno disso, tanto quanto o é o desejo de leva-la para o campo da abstração. Logicamente não é possível e logicamente não se conseguirá. Conseguir-se-á despi-la de suas virtudes fundamentais e levá-la a uma rigorosa orgia de originalidade que no mais das vezes não passa de falsa originalidade⁵⁴².

Bandeira denuncia os artistas que, segundo ela, na busca incessante de alcançar o que se convencionou ser moderno, ou o que designa enquanto “academicamente moderno”, distanciam-se cada vez mais do povo, decepcionando-o inteiramente⁵⁴³. O campo da produção abstrata seria justamente esse caminho do “academicamente moderno”, do que estava sendo legitimado nos grandes eventos de arte moderna no país, como as Bienais de São Paulo⁵⁴⁴, nos Museus de Arte Moderna do Rio Janeiro e de São Paulo, por exemplo. Em maio de 1954, a jornalista queixa-se das escolhas feitas por Cicillo Matarazzo para a representação do Brasil

⁵⁴⁰ Diário da Noite, 12/02/1953.

⁵⁴¹ Diário da Noite, 16/07/1954.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ Quando Mário Barata, colaborador da página, a partir de 1954, esteve em Recife, o DDC providenciou um encontro com os artistas pernambucanos. Estavam presentes todos os integrantes do Atelier Coletivo, além de Aloísio Magalhães e o fotógrafo Delson Lima. Nesse encontro, Mário Barata salientou a deficiência da II Bienal de São Paulo, apresentando aos artistas, segundo Bandeira, de maneira interessante, a importância do sentido nacional na arte produzida em Pernambuco. In: Diário da Noite, 13/08/1954

na Bienal de Veneza: “Continuando com sua mania de querer mostrar lá fora um Brasil abstracionalizante⁵⁴⁵”. Segundo a crítica, tentar despojar o objeto artístico de seus fundamentos, ou o que ela chama de virtudes, para atingir o objeto enquanto forma, com o seu rigor matemático, só se chegaria enquanto resultado a uma falsa originalidade.

A jornalista teria chegado a essa conclusão ao visitar a II Bienal Internacional de São Paulo e perceber, ao observar a pintura dos diferentes povos lá expostos, “a uniformidade inexpressiva, conservada quase sempre no sentido horizontal de conteúdo⁵⁴⁶”. Sobre essa unidade formal entre todos os países representados na Bienal de São Paulo, Bandeira declara: “Vimos um Israel francês, um Portugal francês, uma Iugoslávia francesa, um Japão francês, uma China francesa, um Brasil francês, tudo isso de mistura com variações italianas. Salve a França! Salve a Itália! Salve a falta de personalidade mundial!⁵⁴⁷”.

O tom de manifesto se evidencia quando é justificado o porquê do combate à universalidade da pintura, ao que ela tem de mau, de padronizado, inexpressivo. A página será, por assim dizer, o meio de combate à produção abstrata no país, porque será a representante da desfiguração e descaracterização. Por outro lado, a artista também não exalta o que ela chama de criação fincada no “regionalismo piegas e insulso⁵⁴⁸”. A “verdadeira” universalidade não estaria vinculada à padronização plástica, mas ao sentimento de solidariedade humana.

É perceptível o diálogo constante com os leitores da página, seja nos comentários, nas homenagens e desenhos, ou na própria menção durante os escritos. O texto mencionado acima provocou, segundo a jornalista, questionamentos. Bandeira, na publicação seguinte, buscou esclarecer as dúvidas apontadas pelos leitores. A primeira delas era a de que, enquanto artista, não estaria condenando a arte moderna e, conseqüentemente, desejando um retorno às práticas academicistas.

Antes mesmo que Bandeira afirme ser ela, uma assídua defensora da arte moderna, a Página ao longo de suas publicações demonstrou ser instrumento de defesa, ao expor os trabalhos desenvolvidos na cidade, as exposições promovidas, o diálogo constante com aqueles que faziam parte das movimentações artísticas e culturais. O que ficou evidente para seus leitores, quando expressou decisivamente suas opiniões, é a definição de uma produção

⁵⁴⁵ Diário da Noite, 20/05/1954.

⁵⁴⁶ Diário da Noite, 16/07/1954.

⁵⁴⁷ Ibidem.

⁵⁴⁸ Ibidem.

específica de arte moderna. Ou seja, não era qualquer arte, pois seria a arte circunscrita dentro das concepções que estavam sendo demarcadas ao longo das publicações, em diálogo com os artistas da SAMR, por exemplo. Havia um projeto a ser defendido. Abaixo, a artista pontua didaticamente o que vem sendo feito e que, categoricamente, esta não concorda:

O que não admito é que se desvirtue o sentido da arte e se a deixe plana, inexpressiva; O que não admito é que se despoje de seu conteúdo humano e se a atinja no que ela tem de mais verdadeiro e sagrado; O que não admito é que se torne a pô-la na torre de marfim depois de tantas lutas para a libertar; O que não admito é que se queira fazer arte moderna por simples e pura atitude de revolta ignorando-se os pontos positivos e negativos, desprezando todas as coisas que se devem saber sobre a arte. São estas e outras coisas que não admito especialmente a pressa que tem os artistas e críticos de aceitarem todas as modalidades e caprichos que se lhes deparam pela frente, sem prévias considerações⁵⁴⁹.

Esse empenho em busca de um formalismo estético, segundo Bandeira, desembocaria nas convenções tão estáticas quanto àquelas dos acadêmicos, o que representaria um retrocesso. O moderno por ela denunciado é justamente aquele que, ao se contrapor ao academicismo, para fugir dele, produz semelhantes delimitações e, conseqüentemente, exclusões. O que se evidencia é que para além das reivindicações estéticas diluídas ao longo destes dois textos, Ladjane Bandeira ao comparar a tradição da pintura do Brasil em relação aos países da Europa, especialmente a França e a Itália, à tradição artística vasta que estes países já têm, pontua sua preocupação com a perda do eixo da personalidade das produções brasileiras: “frágeis por sua recente história da arte”. A tradição desses países e seu repertório artístico garantiria a sustentação de sua arte, ao contrário do Brasil, segundo a jornalista.

Assim, Bandeira reitera a seriedade do fazer artístico e reconhece o despeito em relação a isso, justificado pela falta de sensibilidade e ignorância daqueles que consideravam a arte elemento de segunda instância. A escolha de seguir as regras formais francesas, acarretaria aos artistas brasileiros conseqüências graves, deixando marcas decisivas, definindo rumos, traçando destinos. Foram essas marcas que preocuparam a artista ao se questionar sobre a história da arte brasileira, já que todo material artístico acumulado que se tinha de pintura, desenho e escultura, segundo ela, não daria conta da escrita de um capítulo da história da arte no Brasil⁵⁵⁰. Bandeira se propõe também a contar a história de uma arte brasileira que tem raiz no homem do povo e a qual é destinada a ele.

⁵⁴⁹Diário da Noite, 22/07/1954.

⁵⁵⁰ Ibidem.

Essa história é escrita nas páginas de *Arte-Ladjane*, mas é também visual. Como foi explanado no subtópico anterior, a Página conseguiu produzir um repertório visual das produções de artistas da cidade do Recife, ou os visitantes que aterrissavam na cidade, formada por imagens contavam histórias. Havia desenhos, gravuras, esculturas que representavam o homem e a mulher trabalhador/ trabalhadora do campo e da cidade⁵⁵¹, a baiana, com sua indumentária⁵⁵², passistas de frevo e de maracatu⁵⁵³, fotografias produzidas pelos integrantes do Foto Cine Clube do Recife⁵⁵⁴. Tanto o Atelier Coletivo⁵⁵⁵ e a Sociedade de Arte Moderna do Recife, como o Foto Cine do Recife⁵⁵⁶, foram os principais colaboradores, os quais produziram inclusive imagens exclusivas para a Página durante os três anos analisados nesta investigação. Gravuras da coleção de Abelardo Rodrigues⁵⁵⁷, os

⁵⁵¹ Desenho de Wellington Virgolino. In: Diário da Noite, 08/01/1953; “Flagelados”, desenho de Corbiniano Lins. In: Idem, 22/02/1953; “Cassiano”, desenho de Ladjane. In: Idem, 05/03/1953; “Mulher”, desenho de José Cláudio. In: Idem, 26/03/1953; “T’arreconheço menino”, desenho de Ladjane Bandeira. In: Idem, 05/03/1953; “Dançando Xangô”, desenho de Ivan Albuquerque Carneiro. In: Idem, 16/04/1953; “Figura na praia”, pintura à óleo de Gilvan Sâmico. In: Idem, 08/07/1954; “Mulher e Paisagem”, pintura de Marius Lauritzen. In: Idem, 08/07/1954; “Vendedor de Caldo de cana”, maquete de Abelardo da Hora. In: Idem, 08/07/1954; “Mulher sentada”, escultura de M. Costa. In: Idem, 16/07/1954; “Xangô”, pintura à óleo de Ivan Carneiro. In: Idem, 16/07/1954; “Pegando o boi”, desenho de Ladjane em homenagem à exposição do I.B.G.E. In: Idem, 19/08/1954; Desenho da série “Cana”, de Ladjane Bandeira. In: Idem, 17/03/1955; Vaso Marajoara, desenho de Ladjane. In: Idem, 24/03/1955; Desenho de Reynaldo Fonseca enviado à III Bienal. In: Idem, 24/03/1955; Desenho não identificado. In: Idem, 24/03/1955; “Natal no Morro”, desenho de Ladjane produzido para a página. In: Idem, 31/03/1955; Desenho de detalhe do quatro 1º Batalha dos Guararapes, de Ladjane. In: Idem, 04/04/1955; “Recife”, desenho de Ladjane para a página. In: Idem, 02/05/1955; “Espetáculo junino”, desenho de Ladjane. In: Idem, 23/06/1955; “Carpideiras”, desenho de Ladjane. In: Idem, 30/06/1955; “Recordaço de São João”, desenho de Ladjane, exclusivo para a página. In: Idem, 28/07/1955;

⁵⁵² Desenho de Carybé. In: Idem, 15/01/1953; Quadros do acervo da Pinacoteca Daminianni. In: Idem, 10/06/1954; “Gameleira de Espinho”, óleo sobre tela de Paulo Mota. In: Idem, 13/05/1955; “Figura do Candomblé”, escultura de Mário Cravo, pertencente ao MAM-SP. In: Idem, 14/07/1955;

⁵⁵³ “Passo”, desenho de Ladjane, Idem, 15/01/1953; “Recostada”. Idem, 05/02/1953; Caboclo Guerreiro, desenho de Ladjane, In: Idem, 22/02/1953; Desenho de Ladjane In: Idem, 03/03/1955; Desenho de Ladjane. In: Idem, 10/03/1955; “Tamara Toumanova, em A Morte do Cisne, desenho de Ladjane para o deputado Tabosa de Almeida. In: Idem, 05/05/1955;

⁵⁵⁴ “Curiosidades”, de Joé Otávio de Melo. In: Idem, 15/1953; “Brincadeira Perigosa” de Rui Caldas. In: Idem, 22/01/1953; “Lavadeira” de Normando Torres, in: Idem: 05/02/1953; “Caboclinho Guerreiro”, fotografia de Guilhermano Raposo. In: Idem, 03/03/1955; “O mar vence”, fotografia de Conceição Toledo. In: Idem, 04/04/1955; Fotografia à contraluz de Justino Vaz. In: Idem, 14/04/1955; “Serão do Estancieiro”, fotografia de Dilermano Raposo. In: Idem, 14/04/1955; Fotografia de Dilermando Torres Raposo. In: Idem, 02/05/1955; Fotografia do dr. Antonio Dourado. In: Idem, 05/05/1955; “Formas”, fotografia de Dilermando Torres Raposo. In: Idem, 16/06/1955; “Retalho de Pinho”, fotografia de Dilermando Torres Raposo. In: Idem, 23/06/1955; “Dó-Ré-Mí”, Fotografia de Alfio Trovato. In: Idem, 23/06/1955; Fotografia de Mário Carvalho. In: Idem, 23/06/1955;

⁵⁵⁵ A página faz toda a cobertura e o registro da Primeira Exposição do Atelier Coletivo, em Julho de 1954. In: 01/07/1954; “Caboclinho Guerreiro”, fotografia de Mário Carvalho pra a página Arte-Ladjane. In: Idem, 17/03/1955; Passistas durante o carnaval. Fotografias de Mário de Carvalho. In: Idem, 17/03/1955;

⁵⁵⁶ Fora publicada uma imagem das instalações do Foto Cine, localizado na Rua da Imperatriz. Com decoração de Moacir Castro Ribeiro. Imagem de Berzin. In: Idem, 10/02/1955.

⁵⁵⁷ “Ponta seca de Poty”, coleção Augusto Rodrigues In: Idem, 20/01/1953; Trabalho em cerâmica de um aluno de Abelardo Rodrigues. In: Idem: 05/03/1953;

diversos folhetos populares⁵⁵⁸, imagens religiosas⁵⁵⁹, de arte popular⁵⁶⁰. A Página fez parte até cobertura da inauguração do Museu de Arte Popular de Dois Irmãos⁵⁶¹. Havia também um espaço destinado para as crianças exporem suas produções⁵⁶², movimento que se intensificou, principalmente, após a abertura da Escolinha de Arte do Recife. Além de outros artistas pernambucanos⁵⁶³, os quais expunham na cidade sugestão de desenhos para serem incorporados na decoração de residências⁵⁶⁴, painéis decorativos⁵⁶⁵ e representações da vegetação local⁵⁶⁶. Com as inovações topográficas, principalmente a partir de 1955, as imagens e as fotografias passaram a ocupar mais espaço, enfatizando a diversidade da paleta de cores disponível para ser explorada enquanto elemento visual.

⁵⁵⁸ “A herança da minha vó” folheto de autoria de Basto Silva. In: Idem, 22/02/1953; “Os sofrimentos de Cristo”, de autoria de José Pacheco. In: Idem, 19/03/1953; “O sertanejo Antonio Cobra Choca”, editor e proprietário João José Silva. In: Idem, 19/03/1953; “Peleja de Severino Milanez com Manoel Pedro Clemente”, gravura de folheto. In: Idem, 26/03/1953; Capa de folheto popular. In: Idem, 26/03/1953; “Arte Popular”, capa de folheto. In: Idem, 16/04/1953; Gravura da capa do folheto “O lobisomem da Paraíba”. In: Idem, 30/04/1953; Capa do folheto. Afirma Ladjane: “Este belo trabalho de gravura em madeira é um dos muitos dos que vemos distribuídos pelas feiras e esquinas onde há gente do povo para os ver”. In: Idem, 10/06/1954;

⁵⁵⁹ “São Joaquim”, desenho de Ladjane. In: Idem, 19/03/1953; “São Bernardo”, desenho de Ladjane. In: Idem, 26/03/1953; Desenho de Ladjane. In: Idem, 27/01/1955; “Calvário”, desenho de Wilton de Sousa;

⁵⁶⁰ “Arte Popular”, In: Idem, 26/03/1953;

⁵⁶¹ O Museu de Arte Popular fora inaugurado dia 29/01/1955. As imagens da inauguração foram exibidas na página nos dias 03/02/1955; Santuário decorado à cores vivas. Acervo do Museu de Arte Popular. In: Idem, 31/03/1955;

⁵⁶² Desenho de José Luís Marques Delgado, 8 anos de idade. In: Idem, 20/05/1953; Desenho de José Luís Marques Delgado. In: Idem, 27/05/1954; Desenho de José Guimarães Silva. In: Idem, 19/08/1954; “Para minha mãezinha, oferece seu filho Roberto”. In: Idem, 13/01/1955; Registro da III Exposição Infanto-Juvenil. In: Idem, 13/01/1955; Idem, 20/01/1955; Desenho de Márcia Rodrigues, 9 anos de idade. In: Idem, 27/01/1955; Desenho de Maria Anita C. Cavalcanti, 9 anos de idade. In: Idem, 27/01/1955; Desenho de Sílvia Maria Azevedo, 9 anos de idade. In: Idem, 10/02/1955; “Um circo”, desenho de Severina Moraes, 9 anos de idade. In: Idem, 14/04/1955; Desenho de Maria da Graça Borges, 5 anos de idade. In: Idem, 26/04/1955; “Casquina na montanha”, desenho de Ana Cláudia, de 5 anos de idade. In: Idem, 13/05/1955; “Planta”, desenho de José Luiz Marques Delgado. In: Idem, 26/05/1955; “Noite de São João”, desenho de José Cícero Diniz de Oliveira. In: Idem, 16/06/1955; Idem, 16/06/1955; desenho de José Antônio de Almeida. In: Idem, 23/06/1955; “Ilha encantada”, desenho de Maria Augusta Ribeiro Silva. In: Idem, 04/08/1955;

⁵⁶³ Pintura à óleo de Joaquim do Rego Monteiro. In: Diário da Noite, 08/07/1954; Imagem da exposição dos irmãos Monteiros, em evidência, pinturas de Vicente do Rego Monteiro. In: Idem, 08/07/1954; Pintura à óleo de Fédora do Rego Monteiro. In: Idem, 16/07/1954; Desenhos de Aloísio Magalhães para os convites das exposições que aconteceu em São Paulo e no Rio de Janeiro. In: Idem, 20/01/1955; Imagem que detalha a exposição de Magalhães no MAM-SP. In: Idem, 20/01/1955; “Composições” e “Abstração Mural” pinturas de Cícero Dias. In: Idem, 04/04/1955; Desenho de Carlos Harle. In: Idem, 05/05/1955; “Carroucel”, litografia; “Noite”, linoleogravura, ambas de autoria de J. Rissin; In: Idem, 04/08/1955;

⁵⁶⁴ Sugestão de desenho de Ladjane Bandeira para desenho de cortina tendo com base as plantas locais. A artista, recomenda os tons para a confecção da cortina: “O fundo deverá ser amarelo pálido ou creme, as folhas verde-amarelado, as flores amarelo queimado e o contorno todo, em marrom escuro. As nervuras das folhas e flores em preto ou branco”. In: Idem, 26/08/1954; Imagem que apresenta dois aspectos da casa de Oliveira Rodrigues, arquitetada por Borsoi e organizada por Abelardo Rodrigues. In: Idem, 02/05/1955; “O mar”, de Robert Pansart é um exemplo de decoração utilizado pro Bandeira “em vidros de cores, artístico, e de belo efeito arquitetônico”. In: Idem, 26/05/1955

⁵⁶⁵ “Motivos marinhos”. Estudo para um dos painéis decorativos produzidos por Ladjane para a boite “The little ships”. In: Idem, 26/04/1955; Estudo de motivo marinho para um dos painéis decorativos que Ladjane executaria para a mesma boite. In: Idem, 13/05/1955

⁵⁶⁶ Desenho de Ladjane. In: Diário da Noite, 13/01/1955;

Torna-se necessário esclarecer que a reivindicação e defesa do projeto plástico defendido na Página não se restringia apenas à representação figurativa. E, sim, à temática que envolvia essa representação. Em 1955, Cícero Dias retorna de Paris e a crítica aproveita a oportunidade para conversar com o artista em torno de suas produções abstratas:

Quem ouve falar nos abstratos da “Escola de Paris” não ignora que um brasileiro, pernambucano, integra essa Escola dando-lhe um pouco da luz de sua terra. É o de que Paris necessita e é o que Cícero Dias lhe dá. Mas lhe dá porque foi daqui, porque aqui viveu, e aqui se tostou ao sol que Deus nos deu. Dá-lhe porque aqui volta de quando em vez evitando perder o contato com essas coisas que o inspiraram. Mas não é propriamente sob esse aspecto sentimental que pretendo conservar com Cícero. É, como o fiz pessoalmente, sob o critério artístico⁵⁶⁷.

A proposta desse encontro seria ouvir o que o artista tinha a dizer e, ao mesmo tempo, analisar a sua atual produção. Mesmo já em 1955, o olhar sobre o Cícero Dias de Paris é ainda parte do elemento local. Não há na entrevista, entre Bandeira e Dias, uma análise estética de seus trabalhos. Seu retorno ao Brasil caracteriza-se, a partir do argumento da jornalista, pela busca do elo que dá base às suas representações. Era no Recife que estava a inspiração de Dias. O critério artístico, segundo a jornalista, tende a “excluir o povo” da análise a ser feita. Bandeira reitera o objetivo de entrar em contato com o povo. E, de acordo com seu argumento, Dias teria afirmado que “as manifestações populares são as mais admiráveis e importantes no mundo⁵⁶⁸”. Embora o artista reconhecesse que tais manifestações não representassem nenhum valor nas artes cultas.

Na entrevista cedida a Cícero Dias, o mesmo teria admitido o regionalismo à maneira universal. Bandeira ressalta a desconfiança que tem em relação ao regionalismo mencionado pelo entrevistado. Para ela, Dias estaria restringindo o Regionalismo ao elemento topográfico, enquanto que distingue das considerações de Gilberto Freyre que, segundo sua afirmação, estaria “elastecendo” o conceito de regionalismo. A diferença apresentada por Bandeira sobre a produção do pintor ao analisar suas obras, é de que a fase anterior seria mais poética, mais literária e menos plástica⁵⁶⁹. O Cícero Dias atual, segundo essa linha de raciocínio, estaria “em busca da nossa atmosfera e do nosso colorido⁵⁷⁰”:

Dos nossos “verdes para neutralizar” o que não compreendi bem, das nossas montanhas,- diz Cícero que basta um corte de uma delas para termos

⁵⁶⁷ Diário da Noite, 04/04/1955.

⁵⁶⁸ Diário da Noite, 04/04/1955.

⁵⁶⁹ Diário da Noite, 04/04/1955.

⁵⁷⁰ Ibidem.

inúmeros quadros em vermelho e verde-, dos nossos azulejos que não são nossos, nem mesmo dos portugueses; do nosso céu.

Mesmo filiando-se à escola abstrata parisiense, Dias teria a compreensão do valor de toda a estrutura artística, o que era visado pelos puristas. Ou seja, a eliminação da narrativa nas artes plásticas e a revalorização do absoluto sentido da cor abstrata em si mesma⁵⁷¹. É justamente essa inserção no absoluto sentido da cor abstrata que Ladjane Bandeira, ao longo dos anos, vai negando na Página, já que não era coerente promover elucubrações sobre a cor, tendo a realidade para oferecer a maior quantidade de elementos, o sentido da arte e seu elemento humano. Dias representava a vertente artística que a jornalista rejeitava ao confrontá-la, tendo em vista os preceitos que fundamentavam o seu ponto de vista sobre a arte.

Cícero Dias torna-se, a partir do repertório em diálogo na página, um dos poucos contrastes em certo sentido. Ainda que sua estética de produção ao longo da década de 1950, esteja pautada nos aspectos formais da abstração, o discurso sobre sua produção estará marcada pelas cores que usa, com seus tons e luzes, das montanhas, do verde da vegetação como elemento que legitime, a partir das considerações de Ladjane Bandeira, suas escolhas estéticas. Porque, embora abstrato, Dias permanecia pernambucano.

Além das discussões que envolviam questões em torno da arte, Bandeira menciona o interesse por parte do público leitor por obras artísticas, sugestões artísticas para decorações residenciais. No final de 1954, Bandeira menciona o desejo de também cobrir o interesse desse público específico. Assim como não se fizera comentários sobre o início da página *Arte-Ladjane*, no Diário da Noite, em setembro de 1955, ela deixa de fazer parte das páginas do periódico dando espaço para uma página sobre decorações residenciais. Para além das coincidências e substituições - na década de 1960 a artista voltara a escrever escassamente para o jornal - é importante frisar as contribuições dessa artista que articulava a atividade jornalística à construção de uma narrativa crítica sobre arte em Pernambuco.

Ladjane Bandeira continuara escrevendo para os demais jornais, seja através das crônicas sobre arte ou publicando suas poesias. Ao se inscrever em dois campos majoritariamente masculinos, criando redes de diálogos efetivos entre nomes importantes da arte brasileira, seu discurso não fora abafado dentro das relações que estabelecia com

⁵⁷¹ De acordo com Ladjane Bandeira, quando os artistas, durante o século XIX, promoveram excursões para o Oriente, era justamente a possibilidade de apreensão plástica ao entrar em contato com outras experiências estéticas de povos estranhos. In: *Ibidem*.

autoridades artísticas nacionais. Pelo contrário, ampliou-se o interesse e vontade de fazer com que alguns artistas enveredassem também para a escrita crítica⁵⁷². Ao mencionar a importância da jornalista, no sentido de estimular a escrita crítica por parte desses artistas, Montez Magno passa a produzir textos críticos na década de 1960, a convite de Bandeira. O exercício crítico passara a fazer parte das atividades dos artistas. Criaram-se cartografias sobre as artes nas ruas e vielas da cidade do Recife, com um projeto educativo de duas linhas intercessoras, as quais não concorriam por espaços, mas dialogavam ao defender a democratização da arte sem barreiras de sensibilidade num país de inúmeras fragilidades, inclusive de políticas inclusivas.

⁵⁷² José Cláudio e Montez Magno, principalmente relataram à pesquisadora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as espera,
Quatro pombas passeiam.
(A realidade e a Imagem, Manuel Bandeira).*

O poema de Manuel Bandeira nos chama atenção para o fato de que, entre a realidade e a imagem, haverá a surpresa daquilo que não fora programado. O elemento existente distingue a imagem do que se pretende representar. Propor uma investigação que tem por objetivo entender o contexto de produção artística de quase uma década, identificando seus limites e aquilo que nos escapa, é também um exercício de olhar para nós mesmos e perceber o que nos afeta enquanto pesquisadora/pesquisador ou o que propomos com tal investigação.

No recorte aqui proposto, em âmbito internacional, notou-se a presença de intelectuais comprometidos, após o impacto das guerras, a repensar a realidade, o progresso e o futuro. No Brasil, o impulso em evidenciar o questionamento sobre seu passado, suas “raízes” e as bases formadoras da nação, faria com que os intelectuais propusessem reflexões e projetos de brasilidade retomados por meio de referenciais instauradas pelas matizes modernistas — do primeiro modernismo paulista —, com as cores do projeto desenvolvimentista. Sílvio Romero, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, entre tantos outros, formaram um repertório interpretativo que sustentaria suas formulações. Artistas dos mais diferentes lugares criavam imagens, representações da realidade brasileira ou seus projetos de nacionalidades.

Articula-se na modernidade brasileira, simultaneamente, teses e reflexões sobre o país, bem como os acontecimentos políticos nacionais e internacionais que fizeram parte das inquietações da primeira metade do século XX. A abertura do país para os “eventos” internacionais de arte, serão movimentados por esse turbilhão de circunstâncias. O embate entre os Estados Unidos e a União Soviética, durante a Guerra Fria, também fará com que parte da intelectualidade brasileira tome partido e se posicione.

A proposta inicial do trabalho foi compreender como os artistas, através de suas variadas articulações institucionais e suas redes de sociabilidade, organizavam práticas e estratégias formativas para a defesa de projetos de arte moderna. Investigou-se de que maneira esses posicionamentos se portavam diante do processo de abertura do país aos “eventos” internacionais de arte. O que se pôde concluir, ao longo do percurso, foi que

dependendo das redes e debates circunscritos aos agentes do campo, pensando Pernambuco e Brasil, percebeu-se que as opções estéticas se modificaram de acordo com as questões que os indivíduos inseridos consideravam pertinentes à arte. Desde às questões que envolviam opções estéticas, ou ao tema demarcado para a produção coletiva. Neste sentido, a Exposição de Retrospectiva de Cícero Dias, ambientou um polo importante, na medida em que descortinou um público, na cidade do Recife, que se dispunha a debater sobre a arte moderna e suas configurações. Enquanto grupo, o Atelier Coletivo ocupou posição definidora das escolhas temáticas, e até mesmo filosóficas, sobre a história da arte, direcionando a geração de artistas da década de 1950 a produzirem obras concernentes aos debates e reflexões do Coletivo. O que acarretou, conseqüentemente, a abertura de um espaço de debate nos periódicos que circulavam na cidade.

Trazendo à tona as movimentações que se sucederam em Pernambuco, entre o final da década de 1940 e 1950, percebeu-se a partir dos resultados obtidos no decorrer da pesquisa, a apresentação de propostas estéticas e artísticas que reverberaram tensões, disputas e os projetos correntes supracitados: de um lado, a proposta de Cícero Dias, voltando de Paris para apresentar suas recentes investigações estéticas e formais, ao produzir os painéis para a Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco e realizar a Exposição de Retrospectiva de seus trabalhos, retornando a Paris logo após os eventos. Do outro lado, tivemos a organização da Sociedade de Arte Moderna do Recife, que visava a sustentação da prática artística e o fortalecimento da profissionalização do artista. O Atelier Coletivo, como desdobramento da Sociedade de Arte Moderna do Recife, colocou em evidência os trabalhos produzidos por seus integrantes – sem deixar de mencionar o direcionamento ideológico, proposto por seu segundo presidente, Abelardo da Hora, integrante do Partido Comunista Brasileiro – uma arte que tinha um propósito e uma função social.

O que aproxima de alguma maneira os integrantes do Atelier Coletivo e Cícero Dias, é o fato de se ter considerado o conjunto de obras que foram produzidas e apresentadas no Recife. Como produções que “modelaram” determinados espaços, construindo novos parâmetros e critérios de aceitação, validação e legitimidade. Dias com uma proposta estética vinculada ao abstracionismo, perdendo, por um lado, o lugar dentro da arte pernambucana, típica entre o figurativismo. Não obstante, parte de uma narrativa crítica daqueles que comentaram seus trabalhos à época, argumentaram que o artista não havia deixado de ser pernambucano, o que fortaleceu sua imagem dentro do cânone da arte pernambucana. Arregimentando argumentos discursivos, como a luz e as cores de seus quadros, para

justificarem a aceitação de suas obras não convencionais ao público recifense. Já os trabalhos dos integrantes do Atelier, tiveram como mote a representação do povo, do homem comum na sua relação com o trabalho ou com os festejos culturais. Houve, por parte do Atelier Coletivo e artistas a ele vinculados, o compromisso de fazer da arte um instrumento de mobilização social. E também a representação e a valorização do folclore pernambucano.

A atuação de Ladjane Bandeira, na imprensa pernambucana, reforçou e fundamentou as propostas do Atelier Coletivo, ampliando sua repercussão, dialogando com outros agentes do mundo das artes na defesa da imprensa enquanto meio para oferecer instrumentos possíveis para a promoção de uma educação artística. Ao mesmo tempo que servia de espaço para ampliar também as atividades do próprio Atelier. Para compreender o campo e as redes que o formam, percebemos um agrupamento de artistas – não só artistas plásticos –, intelectuais, pessoas públicas que propunham um modelo demarcado para falar da arte produzida em Pernambuco. Como salienta Eduardo Dimitrov, elemento este que se apresenta como opção, e também como prisão⁵⁷³.

José Saramago já havia nos avisado que “era preciso sair da ilha para ver a ilha⁵⁷⁴”. A ilha de Cícero Dias era o Recife, só que ao sair dela, percebeu que todas as outras começavam lá. Sob o ponto de vista da crítica nacional, os artistas pernambucanos passaram a ser percebidos por meio de trabalhos demarcados enquanto “regionais”. José Cláudio, em 1961, em um artigo escrito ao jornal *Diário da Noite*, afirmou que “não há Nordeste⁵⁷⁵”. O que quis referir o integrante do Atelier Coletivo? Ao que parece, o artista propôs a desconstrução da ideia de Nordeste para pensar a realidade própria do quadro⁵⁷⁶.

A obra não poderia ser analisada somente a partir dos elementos externos, ou seja, a geografia e a história do lugar onde o quadro foi produzido. O que tornava seu elemento literário, decifrável, folclórico como algo valorativo. Todas essas demarcações e enquadramentos limitariam o contato e a experiência entre a produção e seu expectador. Não se poderia, nas palavras de José Cláudio, analisar um quadro a partir dos elementos externos a

⁵⁷³Dimitrov. 2013. *op. cit.*

⁵⁷⁴SARAMAGO, José. *O conto da Ilha desconhecida*. Disponível em: <www.releituras.com>. Acesso em: 15/06/2017.

⁵⁷⁵Diário da Noite, 13/06/1961.

⁵⁷⁶Cláudio, José. Não há Nordeste. In: Diário da Noite, 13/06/1961.

ele. A pintura estaria implicada pelos elementos expressados dentro do quadro e não fora dele⁵⁷⁷.

José Cláudio, o artista e crítico, ao mencionar os elementos acima estabelece um antagonismo em relação às proposições de Gilberto Freyre para uma pintura do Nordeste, a pintura que apresentasse os motivos sociais na relação de trabalho nos engenhos de açúcar. Todos os elementos externos mencionados por Cláudio não podem ser tomados enquanto parâmetro, porque esses motivos isolados não implicariam em pintura nenhuma. Bandeira defendeu, nas páginas do *Diário da Noite*, o compromisso social da arte. No artigo de Zé Cláudio, não houve menção sobre a função da arte ou do artista. Tratou-se de um relato e um posicionamento em relação a como as obras de arte produzidas em Pernambuco eram analisadas.

Para além dos enquadramentos e demarcações impostas para analisar o que vinha sendo produzido em Pernambuco, foi de fundamental importância compreender e afirmar que tais produções estavam circunscritas ao debate promovido entre os artistas e intelectuais, nas suas variadas redes de sociabilidades na cidade, para pensar a imagem, sua função, seu público e as próprias instituições que promoviam debates sobre a arte no estado. A importância da página de arte de Ladjane Bandeira deveu-se ao fato de que, na década de 1950, serviu como plataforma das discussões para a legitimação de um projeto de produção de arte moderna específica no estado.

A partir do que ocorreu no movimento nacional, principalmente no processo de institucionalização da arte moderna, com as grandes exposições que ocorreram em São Paulo e no Rio de Janeiro — especificamente na defesa da arte abstrata como produção nacional legitimada enquanto hegemônica. Grande parte dos artistas que se propôs a continuar com produções figurativas, para a proposição de trabalhos de cunho social, foi boicotada e excluída até da possibilidade de renovação estética provida por estes mesmos eventos.

A proposta de investigar a constituição do campo, seja ele artístico ou literário, é entender que a obra de arte está inserida dentro de uma rede de debates, conflitos e articulações, em que o que está em jogo são os espaços de prestígio dentro das práticas artísticas que ocorrem no estado e no país.

⁵⁷⁷ Ibidem.

O debate sobre a importância da arte na sociedade é antigo, e nos momentos em que países entram em crise econômica e financeira, sua posição e seus investimentos são colocados em xeque. O exercício historiográfico mostrou que, por mais que nos propomos voltar ao passado para compreendê-lo, as questões que lançamos estão fincadas no presente. Seja no contato e na experiência estética ou na defesa de uma revolução incitada por artistas.

O percurso mostrou que o caminho de toda pesquisa, que inicialmente se parece com uma linha bem tracejada e reta, é cheia de labirintos e ruas sem saídas, as quais se apresentam logo após o ponto de partida. Foi buscando entender como artistas se articularam na defesa de projetos artísticos, que percebi que aquelas trajetórias são transpassadas por e a partir de outras pessoas e experiências encontradas no meio do caminho. Cícero com Picasso, em Paris; Abelardo, Ladjane, Wilton, José Cláudio, Sâmico, Guita Charifker, reportando-se ao que não lhes era alheio, àqueles que fizeram parte de seus espaços (campo e cidade), na construção de uma arte que poderia ser reconhecida como efetivamente deles.

O tempo em que se sucedeu a pesquisa nos mostrou que, apesar de termos de colocar um ponto final, não se conclui neste ato, pois ela se extrapola. Ainda há muito a ser dito sobre esses sujeitos. Este trabalho é resultado também de um percurso feito por mim, das leituras possíveis realizadas e os caminhos escolhidos, tendo por base a documentação. E como aprendi com meus mestres ao longo do tempo: o conhecimento historiográfico é um movimento, e por ser ele inconcluso, não pode ser contornado como algo definitivo e acabado.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (1920-1950)*- São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 2011.

_____. *Arte Construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. Coleção Adolpho Leirner.

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. Editora Perspectiva: São Paulo. 1970.

_____. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ANJOS, Moacir dos; MORAIS, Jorge Ventura de. *Picasso visita Recife: A exposição da escola de Paris em março de 1930*. IN: Estudos avançados (34), 1998.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). Mário Pedrosa. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III/ Mário Pedrosa*.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; PEDROSA, Mário. *Itinerário Crítico*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Editora Estampa, 1995.

BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a Arte Brasileira: da Pré- história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC, 2014.

BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2013.

BASTOS, Pedro Paulo Zahluth; FONSECA, Pedro Cesar. *A Era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Ed. Livros Horizontes, 2010.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. _____. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN. Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar, 1982*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Raquel Czarneski. *Recife Lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias*. Dissertação (Mestrado em História), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 5ª ed. Editora Ática, 1995.

BOTELHO, Shannon. São de 54: Atitude em Preto e Branco. *Anais do colóquio Histórias da arte em exposições*, 2014.

BOTELHO, André. *O moderno em questão A década de 1950 no Brasil*. Ed. Topbooks. Rio de Janeiro: 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *O poder simbólico*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRITO NETO, José Bezerra de. Carteira de Artista: Memórias da Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco (1968-1970). In: *XIII Encontro Nacional de História Oral*, 2016, Porto Alegre. Anais Eletrônicos. Porto Alegre: ABHO, 2016. v. 1. p. 01-17.

_____. Surrealismo e Esquizofrenia: Arte e loucura no Recife dos anos de 1930. In: *Revista Tempo Histórico*. Vol. 4. Nº 1, 2012.

BRUSCKY, Paulo Roberto Barbosa (Org.). *Abelardo de todas as horas*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1988.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. 14ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. *A Escrita da História*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

CHARLE, Christophe. *Nascimento dos intelectuais contemporâneos (1860-1898)*. Tradução: Maria Helena Camara Bastos. PUCRS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A história Cultural entre práticas e representações*. Ed. Bertrand. Rio de Janeiro; 1985.

CLÁUDIO, José. *Memória do Atelier Coletivo*. 2ª Ed. Recife: Cepe, 2010.

_____. *Tratos da Arte de Pernambuco*. In: *Memória do Atelier Coletivo*. 2ª edição revisada. Recife: Cepe, 2010.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chaves de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

DIMITROV, Eduardo. Pintura e Identidade: Formas de pintar Pernambuco por artistas locais e seus diálogos com o Sudeste. In: *Anais do 34º Encontro Anual da Anpocs*. Seminário Temático 15: Imagem e suas leituras nas ciências sociais. Coordenadores: Ana Paula C. Simioni; Marco Antonio Gonçalves.

_____. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DINIZ, Clarissa. *Crachá: Aspectos da legitimação artística (Recife- Olinda 1970 a 2000)*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2008.

DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (Org.). *Crítica de Arte em Pernambuco Escritos do Século XX*. Recife: Azougue editorial, 2012.

_____. *Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2010.

DOSSE, François. *Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre a esfinge e a fénix*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

_____. Annateresa (Org.). *Crítica e Modernidade*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

FERREIRA, Jorge; DELGADOS, Lucilia de Almeida Neves. *O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. 3ª ed. Coleção Brasil Republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. 2ª ed. Coleção Brasil Republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FREITAS, Arthur. *Poéticas políticas: As artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5*. EDITORA UFPE, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia Patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Vida Forma e cor*. 1ª ed. Editora José Olympio: Rio de Janeiro, 1962.

_____. *O livro do Nordeste*. Comemorativo do Primeiro Centenário do Diário de Pernambuco. 1825-1925. Recife, 7 de novembro de 1925.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GASPAR, Lúcia. *Mario Melo. Pesquisa Escolar Online*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 06 de junho de 2017.

GOMES, Angela de Castro. *Essa gente do Rio... : Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

_____. *A Invenção do Trabalhismo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet- 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2004.

GUIMARÃES NETO, Regina B. *Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas*. In: Laverdi, Robson... [et al]. *História oral, desigualdades e diferenças*. Recife: Ed. Universitária da UFPE; [Florianópolis/SC]: Ed. Da UFSC; 2012.

JACOBELIS, Paola Gentile. *Contradição, Engajamento e Liberdade: reflexões sobre o intelectual no século XX*. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

KOSELLEC, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LIMA, Sidiney Peterson F. *Escolinha de Arte do Brasil: Movimentos e Desdobramentos*. *Anais da ANPAP/2012*, simpósio 3.

LOURENÇO, Maria Cecília Lourenço. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1999.

LYRA, Márcia Cristina de Miranda. *Biopaisagem de Ladjane Bandeira: a transformação da natureza em conhecimento*. Recife: A Aurora, 2011.

MAMMI, Lorenzo (Org.). *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MELO, Paulo Henrique Rodrigues. *“Dando forma, vida e cor”*: a pintura de paisagens e a construção da identidade cultural no Recife (1922-1932). Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2010.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Marcos Antonio de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Ed. EDUSP, 2011.

NOBERT; Scotson, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: A sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PAZ, Octavio. *Os filhos de barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2013;

PEDROSA, Mário. *O ponto de vista do crítico*. In: *Jornal do Brasil*, 17/01/1957.

REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Governo do Estado, Secretaria de Cultura, Recife: FUNDARPE, 1997.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Nise de Souza. *O grupo dos Independentes: Arte Moderna no Recife 1930-1964*. Recife: Editora da Aurora, 2008.

SANTOS, Robson dos. *Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto regionalista*. Sociedade e Cultura, v. 14. Nº 2, 2011.

SCHWARCZ. Lilia Moritz. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOUSA, Laura Alves de. *O Atelier Coletivo em Espaços e Trajetórias*. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

TEIXEIRA. Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2007.

_____. *Impostura e degradação*. Notas sobre os limites da arte moderna no Recife nos anos de 1950. XI Encontro Estadual ANPUH-PE: Democracia e Diversidade, Produção e Socialização do Conhecimento Histórico. Julho/2016.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 3º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003.

_____. *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo: Contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ZACCARA, Madalena. *Sobrevivências: considerações sobre arte, gênero e Lutas feministas em Pernambuco*. Disponível em: <ufpe.academia.edu/madalenazaccara> acesso em: 21/04/2017.

_____. Uma artista mulher em Pernambuco no início do século XX: Fédora do Rego Monteiro Fernandez. In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, nº 1, jan./março. 2011.

APÊNDICE - FONTES E ARQUIVOS

ARQUIVO PÚBLICO ESTADUAL JORDÃO EMERENCIANO (APEJE- PE)

Hemeroteca:

- Jornal Pequeno (1947-1950)
- Diário da Noite (1948-1958)

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO

Hemeroteca:

- Revista Região (Dezembro-1948)
- Revista Nordeste (1948-1950)
- Revista Contraponto (1947-1948)
- Livro do Nordeste. Commemorativo do Primeiro Centenário do Diário de Pernambuco 1825-1925.

LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA (UFPE)

Entrevistas e Transcrições do Projeto “Entre a memória e o Esquecimento” (2015):

- Depoimento de Anchises de Azevedo, Celso Marconi, Corbiniano Lis, José Cláudio, Montez Magno, Raul Córdula, Reynaldo Fonseca, Wilton de Souza.

Sites consultados

<http://www.mac.usp.br/>

<http://www.aica.pt>

<http://abca.art.br/>

<http://www.ladjanebandeira.org/v8/personalidades.html>

<https://leismunicipais.com.br/a/pe/r/recife/>

ANEXO A – PINTURAS DE CÍCERO DIAS

Figura 1 - *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, 1920. Óleo sobre tela? 15 x 2,5 cm.



Fonte: Acervo Luís Antonio de Almeida Braga, técnica mista. Acesso em 12/06/2016.

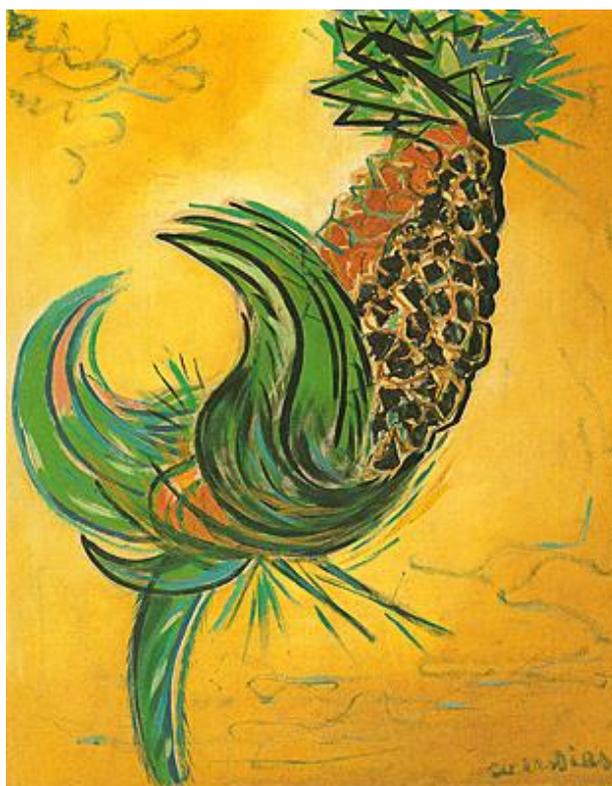
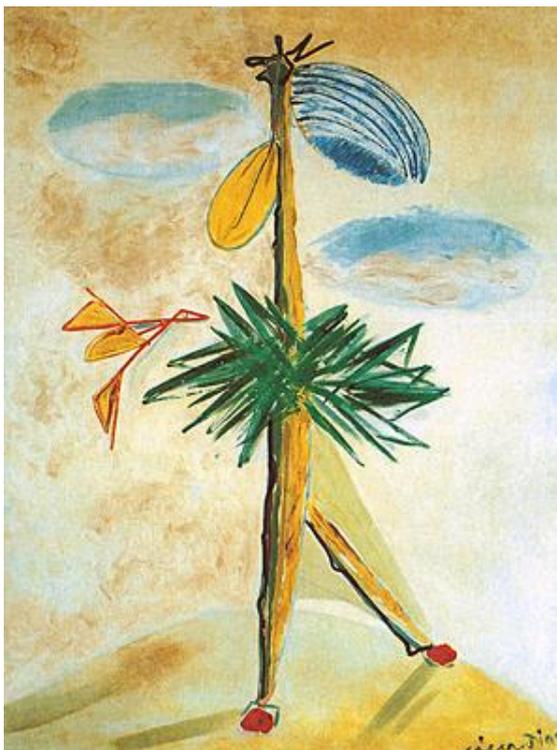


Figura 2 - *Galo ou abacaxi*, 1940. Óleo sobre tela. 100.00 x 80.00 cm.

Figura 3 - *Ou mamoeiro ou dançarino*, 1940. Óleo sobre tela. 128.00 x 96.50 cm



Fonte: Acervo particular, disponível na enciclopédia Itaú Cultural <enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em 17 jun. 2017.

Figura 4 - *Mulher na praia*, 1944. Óleo sobre tela. 65.00 x 80.00 cm

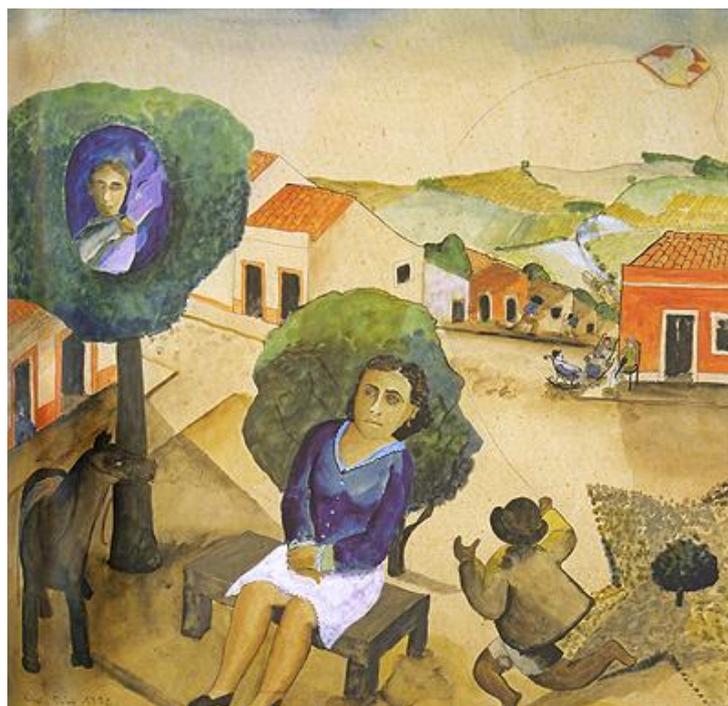


Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Figura 5 - *Vida romântica do porto do Recife*. Óleo sobre cartão. 124.00 x 228.00 cm.



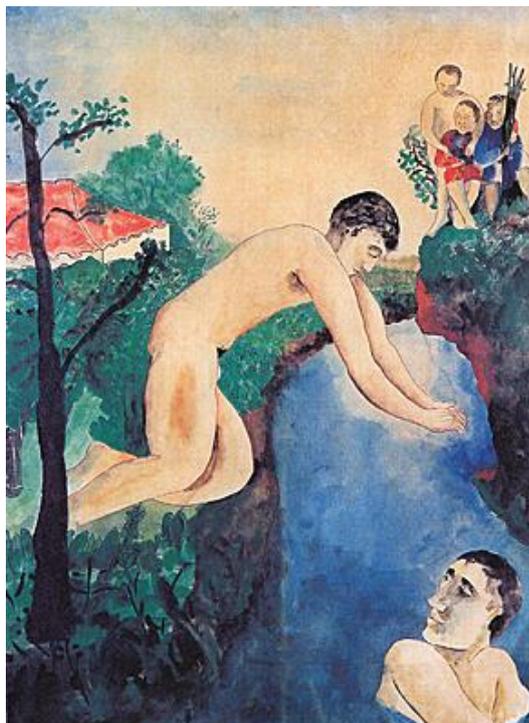
Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Acesso em: 17 jun. 2017.

Figura 6 - *A espera*, 1932. Aquarela sobre papel. 49.00 x 53.00 cm.



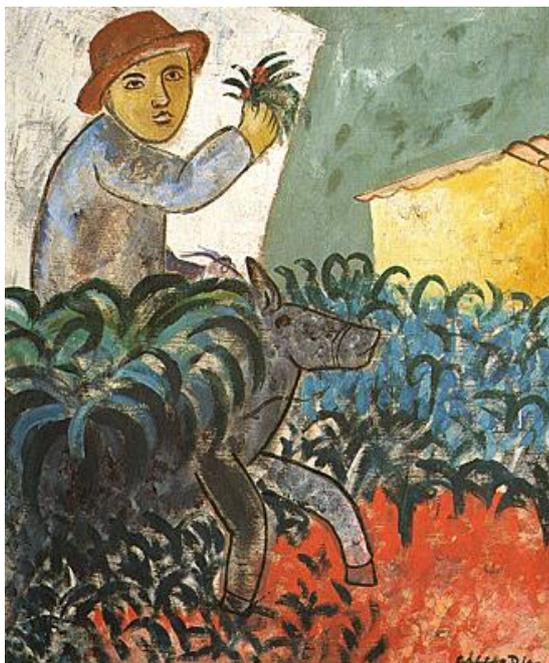
Fonte: Coleção Athena Galeria de Arte. Acesso em: 17 jun. 2017.

Figura 7 - *Banho de rio*, 1931. Aquarela e nanquim sobre papel



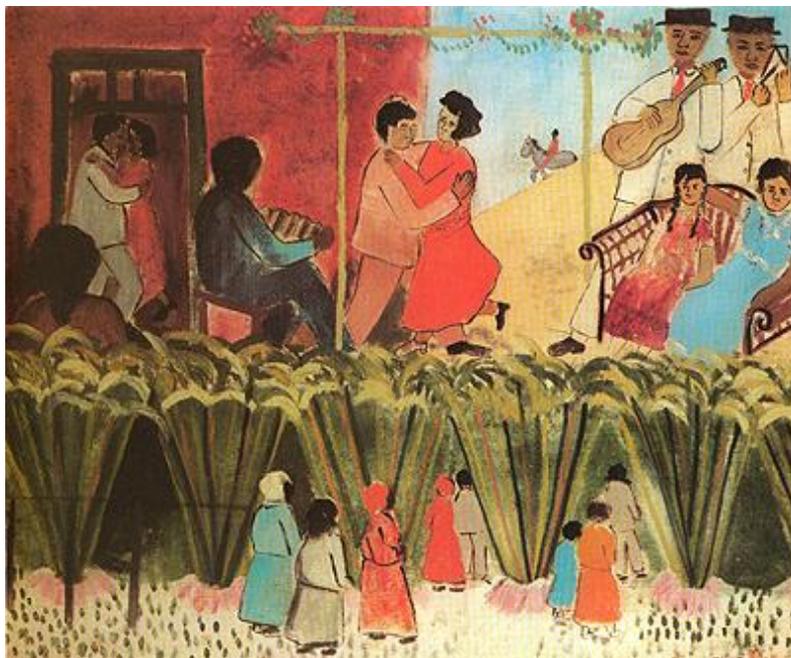
Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Acesso em: 17 jun. 2017.

Figura 8 - *Homem no burrico*, 1930. Óleo sobre tela. 55.00 x 65.00 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Acesso em: 17 jun. 2017.

Figura 9 - *O baile*, 1937, Óleo sobre tela. 54.00 x 65.00.



Fonte:Enciclopédia Itaú Cultural. Acesso em: 17 jun. 2017.

Figura 10 - Painel Mural produzido para o Conselho Econômico do Estado de Pernambuco, atual Secretaria da Fazenda, em Recife. 1948.



Figura 11- Painel Mural produzido para o Conselho Econômico do Estado de Pernambuco, atual Secretaria da Fazenda, em Recife. “Engenho de Cana de Açúcar”, 1948.



Figura 12 - Painel Mural produzido para o Conselho Econômico do Estado de Pernambuco, atual Secretaria da Fazenda, em Recife. “Paisagem Praieira (a praia vista do mar)”, 1948.



Figura 13 - Painel Mural produzido para o Conselho Econômico do Estado de Pernambuco, atual Secretaria da Fazenda, em Recife. “Paisagem Praieira (o mar visto da praia)”, 1948.



Figura 14 - Capa do periódico *Diário da Noite*, 16/08/1948.



Figura 15- Legenda da imagem publicada na capa do periódico: Cícero Dias, no recinto da Faculdade de Direito do Recife, onde estão expostos os seus quadros que tanta repercussão vem conseguindo, explica, ao repórter do *Diário da Noite* o sentido de sua arte. In: *Diário da Noite*, 16/08/1948.



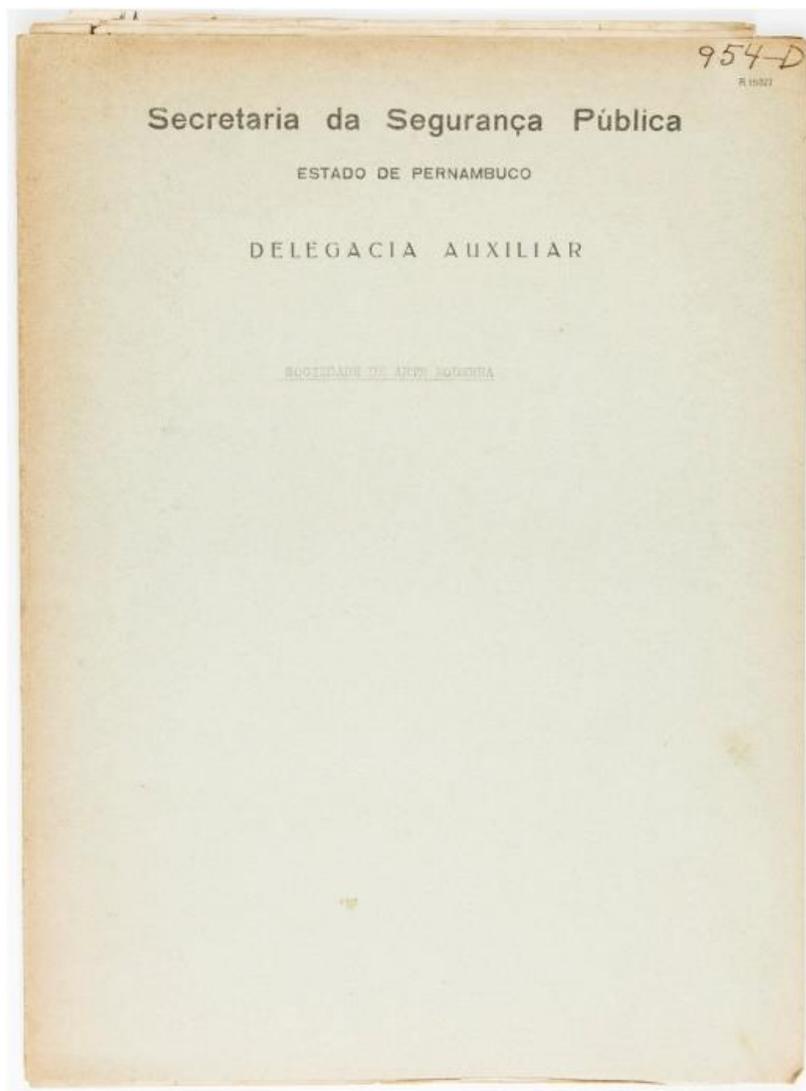
Legenda da imagem publicada na capa do periódico: Cícero Dias, no recinto da Faculdade de Direito do Recife, onde estão expostos os seus quadros que tanta repercussão vem conseguindo, explica, ao repórter do Diário da Noite o sentido de sua arte. In: *Diário da Noite*, 16/08/1948.

ANEXO B - Primeira Exposição do Atelier Coletivo, 1954.

Da esquerda para a direita: Delson Lima (óculos escuros), Ivan Carneiro, Ladjane Bandeira, Yvonildo de Souza (de óculos), Wilton de Souza, Felix Atraide, Abelardo da Hora, Maria de Jesus Costa e sua filha Anita, Armando Lacerda, Carlos Pena e Aloísio Magalhães. No segundo plano: Ionaldo Cavalcanti, Poeta Carlos Moreira e Corbiniano Lins. Na Parede: quadros Pisando Pilão e Cortadores de Cana.

Fonte: Diário da Noite. Acesso: 10/04/2015

ANEXO C- Relatório escrito por Abelardo da Hora ao DOPES-PE, 1952.



Relatório

Tenho imensa satisfação de passar em revista neste relatório, as realizações da Nossa Sociedade de Arte Moderna, que em abril próximo completará cinco anos de existência. Sinto-me mais do que nunca encorajado. Sinto-me orgulhoso dessas realizações e de estar acompanhado dos melhores elementos que se dedicam às artes plásticas em Pernambuco, sabendo-se que ~~a maioria~~ ~~os~~ outros estão indiferentes ou levados por uma nefasta tendência cosmopolita que ameaça a nossa cultura e a nossa tradição. Essa indiferença reflete também um último estágio num espírito de comodismo e pusilanimidade, sem como um desrespeito à nossa cultura com prejuízos a eles próprios e mais ainda, à coletividade. A minha atuação como Presidente da Sociedade de Arte Moderna do Recife, nada significaria, não fosse a dedicação de todos vós e o desejo que vos impulsiona de dar o máximo da vossa inteligência pelo aperfeiçoamento das artes plásticas em Pernambuco. As interrupções sofridas no decurso desses quatro e meio anos de existência, merecem ser aqui abordadas para fortalecimento da nossa atuação, em confronto com os anos anteriores.

Farei, com a permissão de meus colegas, um resumo das atividades da nossa organização desde o início de sua existência até hoje, dizendo unicamente a verdade, e com o testemunho de todos vós, podendo

prova - bas a quem interessar possa e quando
 se fizer necessário. Lamento a ausencia de
 alguns colegas que estavam comigo, quando
 da formacão da nossa Sociedade,
 lamento, tambem que as gestões anteriores
 não tenham apresentado relatorio, para
 que se pudesse ver sem sombra de duvida,
 o esforço de todos nós, e que farei agora
 abrangendo toda a nossa historia, com
 a permissão e testemunho dos colegas.
 Em principios de 1948, quando as bracos
 com dificuldades de toda a ordem, impostas
 a todos nós, pelo indiferentismo dos poderes
 publicos, senti que poderíamos reagir contra
 esse estado de coisas, organizando uma
 associacão de classe. Consultei os artistas
 de minhas relações, alguns deles antigos
 colegas da Escola de Belas Artes de Pernambuco
 e cheguei a formar uma lista de uns dez
 elementos. Nessa época preparava-se a
 minha primeira exposicão de esculturas.
 Precizando de apoio da P. P. B., fui apresentado
 ao Sr. Helio Feijó que era funcionario da
 mesma e levei-me ao Diretor a qual
 resolveu patrocinar por aquela reparticao
 municipal a minha primeira exposicão,
 que por sinal era a primeira exposicão
 de escultura em Pernambuco, realizada
 por escultores pernambucanos. Aproveitando o
 conhecimento com Helio Feijó, combinei-o a
 participar da Sociedade que pretendia
 fundar utilizando para este fim o local
 da minha exposicão. Helio respondeu

2
 prova - aos a quem interessar possa e quando
 se fizer necessário. Lamento a ausencia de
 alguns colegas que estavam comigo, quando
 da formacão da nossa Sociedade,
 lamento, tambem que as gestões anteriores
 não tenham apresentado relatório, para
 que se pudesse ver seu sombra de divida,
 e esforço de todos nós, e que farei agora
 abrangendo toda a nossa historia, com
 a permissão e testemunho dos colegas.

Em principios de 1748, quando as bracos
 com difficuldades de toda a ordem, impostas
 a todos nós, pelo indiferentismo dos poderes
 publicos, senti que poderíamos reagir contra
 esse estado de coisas, organizando uma
 associacão de classe. Consultei os artistas
 de minhas relações, alguns deles antigos
 colegas da Escola de Belas Artes de Pernambuco,
 e cheguei a formar uma lista de uns dez
 elementos. Nessa época preparava eu a
 minha primeira exposicão de esculturas.
 Precizando de apoio da P. P. b., fui apresentado
 ao Sr. Helio Feijó que era funcionario da
 mesma e levei-me ao Pretor a qual
 resolveu patrocinar por aquela repartição
 municipal a minha primeira exposicão,
 que por sinal era a primeira exposicão
 de escultura em Pernambuco, realisada
 por escultores pernambucanos. Aproveitando o
 conhecimento com Helio Feijó, convidado a
 participar da Sociedade que pretendia
 fundar, utilizando para este fim o local
 da minha exposicão. Helio respondeu

3r

já existia uma Sociedade que ele pretendia
 realizar em 1945, e mostrou-me a lista
 de nomes. Havia perto de 80 nomes, na
 sua totalidade de políticos profissionais,
 jornalistas e engenheiros, mas de artista
 só havia ele mesmo, que era arquiteto
 e se dedicava à pintura. A pretensa socie-
 dade que ele devia haver fundado em 1945,
 nunca havia reunido, não tinha sede, nem
 programa, não existia praticamente.

Fiz-lhe com sinceridade a crítica
 que merecia e reconhecendo nele o artista
 mais velho e de maior círculo de amigos
 que podia me ajudar a vencer certas dificul-
 dades na criação de uma sociedade
 verdadeira e atuante, convidou-o e ele
 aceitou. ~~Por~~ botamos os nomes dos políti-
 cos profissionais, juntamos as nossas
 listas e começamos a trabalhar. No
 Sindicato dos Empregados do Comércio do
 Pernambuco, local das exposições de esculturas
 que se realizava em abril de 1948, reunimos
 e trocávamos ideias. Depois, Helio alugou um
 apartamento na rua da Imperatriz, nº 35 e
 continuamos lá a discutir os planos da
 Sociedade que tomara o nome de J. J. M. A.
 Fizemos as eleições e colocamos Helio na presi-
 dência. Discutimos ~~os~~ estatutos e aprovamos
 os estatutos. No fim desse mesmo ano reali-
 zamos um salão, com uma exposição
 retrospectiva, que tomou o nome de III^o
 Salão de Arte Moderna pois por sugestão
 do próprio Helio, o Salão deveria ocupar

5

então as normas que deveriam seguir a
 frente do destino da sociedade para que
 ela pudesse se integrar nas ^{suas} finalidades
 como eu imaginava na minha exposição
 em abril de 1948. Era urgente a criação de
 cursos, cujo objetivo era educar novos elementos
 para integrar a sociedade com mais
 responsabilidade, menos egoísmo e auto-
 suficiência. Os antigos componentes da
 nossa sociedade, na sua maioria não
 tinham assiduidade, sofriam da desgracia
 de se julgarem leigos e por isso não
 nossas aproximações eram sem unidade.
 Procurei o Diretor do Liceu de Artes e
 Ofícios pedindo uma sala para realizarmos
 o curso de Desenho. Fundamos um curso
 de fotografias e dessa forma incluíamos
 um trabalho concreto de incentivo às artes
 e educação artística, na prática. Na sala
 do S. A. O. eu dirigia um curso de desenho,
 e neste mesmo local reuníamos a Sociedade.
 Por falta de verba para pagamento da sala,
 fomos forçados a deixá-la depois de alguns
 meses, mas ficamos sempre em contato,
 procurando local e estudando a melhor
 forma de conseguir certa estabilidade.
 Os sócios começaram a desistir da sociedade
 após a realização do II Salão o que
 se prolongou até essa data. Argumentavam
 que a Sociedade desde a sua fundação
 nada lhes oferecia em troca das suas con-
 tribuições e era uma realidade. Preci-
 sávamos encontrar também esse difícil pro-
 blema - a manutenção das finanças.

6

da sociedade, para que esta não possesse
 nenhum vis, no seu prosseguimento.
 Tive em meados de 51 a ideia de juntar
 os artistas realmente interessados pela
 vida da S. A. M. e alguns numa
 casa para a fundação de um atelier
 coletivo que seria pago por uma cota
 entre todos de maneira equitativa. Depois
 falei ao Sr. Paulo Baralcaanti da necessidade
 que tínhamos de uma subvenção por
 melhor que fosse. A subvenção foi aprovada
 no premente do estudo. Informei a
 notícia aos colegas Reynaldo FONSECA,
 Jorge Andrade, Cyllan SASSO, Wilton
 de Souza, Wellington Vercolino, Tilde Banti,
 Maria de Jesus, Nelson Lima e Helio Feijó.
 Ficamos procurando local e todos nós
 com a incumbência de conseguir outros
 elementos que se interessassem a participar.
 Ronaldo apresentou-nos a Sr. Albuquerque
 a qual apresentou-nos a José Brudis e
 Antonio Heráclito, que se mostraram muito
 interessados. Falei a Roberto Lorenz, que falou
 a Rosa Soares, Armando Sacca, e este falou
 a Margarida Cardoso. Fomos tomados de grande
 entusiasmo. Descobri um local na Trav.
 do Mas. Perdemos este local por conveniência
 do proprietário e como era um salão pouco
 iluminado não fez muita falta. E como nos
 mostrávamos dispostos a alugar um salão,
 mesmo que fosse igual a aquele pouco
 iluminado e que não fez muita falta,
 serviu de pretexto ao Sr. Helio Feijó para
 se afastar, o qual há muito tempo nada

fazia por nós, e que do mesmo modo não.
 fez muita falta. Conseguimos uma
 casa na rua da Solidade, 27 e fomos
 para lá. Conseguimos então em 15 de
 Janeiro de 1952, na Solidade, realizar
 o nosso desejo ^{com o primeiro} de uma grande vitória.
 Fundamos o atelier coletivo. Em Setembro
 concorremos ao Salão do Museu do Estado
 e levamos os principais prêmios durante
 o ano de 1952, a nossa subvenção de Cr\$ 500,00
 foi paga integralmente. ~~Assim~~ Nos cotiza-
 mos todas as vezes que precisávamos de
 material. Fundamos o curso de desenho
 no início do atelier e mantemos até
 hoje. O nível de todos nós cresceu surpres-
 damente. Fizemos excursões e desenhamos
 constantemente. Conseguimos com o nosso
 trabalho um novo elemento para o atelier
 José Cabriniano Lima. Conseguimos ajuda
 financeira da Prefeitura do Recife. Somos
 prestigiados pela imprensa e pela opinião
 pública. Conseguimos ultimar os preparati-
 vos para a criação do Club da Gravura
 que ajudará material e intelectualmente
 a S. A. M. R. e seus componentes. Consegui-
 mos aumento da nossa subvenção e o
 que é mais notável estamos aqui reunidos
 - mais unidos do que nunca, mais
 confiantes do que nunca, com o propósito
 de levar o nível cultural e artístico
 do nosso povo. Parabéns a todos vós,
 pela vossa dedicação, pelo vosso
 avanço técnico e pelo conteúdo cada
 vez mais ligados à vida do povo

8

2 a nossa terra. Congratulo-me com todos
vos tambem pela vossa honestidade e
espírito combativo.