UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA SOCIAL

EDUARDO DIMITROV

Regional como opção, regional como prisão:
trajetórias artísticas no modernismo pernambucano

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA SOCIAL

EDUARDO DIMITROV

Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no
modernismo pernambucano
(Versão Corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Antropologia.

*De acordo.
Lilia K. M.*

Orientadora: Profa. Dra. Lilia K. M. Schwarcz

São Paulo
2013

para Maíra
para Pedro e Nádia
à memória de Gregório Bezerra

Agradecimentos

Desenvolver a pesquisa que se materializou nesta tese de doutorado foi extremamente prazeroso, principalmente porque trabalhei rodeado de amigos, colegas e profissionais exemplares.

Lilia Schwarcz, para além de orientadora, tornou-se uma grande amiga. Suas leituras rigorosas, em diversas etapas deste texto, tencionaram os meus argumentos até as últimas linhas escritas. Agradeço imensamente a incansável disposição para o debate. Aprendi com Lilia, também, a importância do trabalho coletivo. Nesse sentido, os dois grupos de pesquisa aos quais me vinculei ao longo do doutorado tiveram grande importância. Agradeço, assim, aos amigos do *Etno-História* (Luis Hirano, Samantha Gaspar, Eduardo Dullo, Leonardo Bertolossi, Ricardo Teperman, Tatiana Lotierzo, Claude Papavero, Jorge Mauricio Herrera Acuña, Gabriel Pugliese Cardoso, Maria José Campos, Alessandra El Far) e aos amigos e professores do *Projeto Temático/FAPESP - Formação do campo intelectual e da indústria cultural no Brasil Contemporâneo*. Matheus Gato de Jesus, Bernardo Machado e Bruna Della Torre de Carvalho Lima, integrantes dos grupos, que, além de ler e comentar textos, de uma forma ou de outra incorporados na redação final, tornaram-se grandes amigos no convívio cotidiano na *Biblioteca Florestan Fernandes*.

A presença de Maria Lúcia Zoega de Souza, durante tantos anos de trabalho em conjunto, foi decisiva para a redação da tese e a construção coerente do argumento.

A Ana Paula Simioni e Agnaldo Farias, agradeço a leitura atenta e as indicações feitas durante o exame de qualificação. Agradeço ao professor Sérgio Miceli que, além dos cursos de sociologia da arte e das discussões no *Projeto Temático*, colaborou ativamente com meu estágio na École Normale Supérieure, facilitando o meu contato com a professora Anne-Marie Thiesse.

Os trabalhos de Anne-Marie Thiesse tiveram um papel importante na urdidura do argumento central desta tese. O seminário *Littératures nationales: conceptions et représentations* permitiu que eu percebesse alguns aspectos do regionalismo que, até então, eu não havia compreendido.

Heloisa Pontes, além de comentar um de meus textos durante discussão no *Projeto Temático*, apresentou-nos – a mim e à Maíra Volpe – o professor Afrânio Garcia que se

tornou um bom amigo. As agradáveis conversas com Afrânio e o seminário que ele organizava com Vassili Rivron, *Le lien national face à la mondialisation des échanges culturels*, deixaram suas marcas no enquadre geral da tese.

Sou grato aos participantes dos Grupos de Trabalhos *Pensamento Social no Brasil*, da *Sociedade Brasileira de Sociologia*, e *Antropologia da Arte*, da *Associação Brasileira de Antropologia*, em especial a André Botelho, Ricardo Benzaquen, Simone Meucci, Alexandro Trindade, Mariana Chaguri, Lígia Dabul, Carla Dias, que, em diferentes estágios da pesquisa, leram e debateram versões de textos que se tornaram capítulos desta tese.

No Recife, contei com o apoio de Lúcia Gaspar e Virgínia Barbosa as quais, mais do que bibliotecárias, são exímias conhecedoras dos arquivos da Fundação Joaquim Nabuco. Tenho absoluta certeza de que, sem o tirocínio delas, eu não teria chegado a muitas das fontes aqui utilizadas.

Ainda no Recife, não foi difícil encontrar parceiros. A generosidade de Gleyce Kelly Heitor, Carlos Eduardo Bitu Cassunde, Clarissa Diniz, José Bezerra de Brito Neto, Raquel Czarneski Borges e Joana D’Arc de Sousa, pelo acolhimento, e pelas trocas de informações, foi muito importante. Agradeço imensamente à Bruna Pedrosa que, utilizando suas habilidades em produção cultural, organizou os meus encontros com José Cláudio, Francisco Brennand, Reynaldo Fonseca, Abelardo da Hora, Montez Magno, Corbiniano Lins, Gil Vicente, Lula Cardoso Ayres Filho. Agradeço a todos eles por me receberem de maneira tão fraternal. No *Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães*, tive o privilégio de conhecer Wilton de Souza, que me concedeu entrevista e me mostrou fontes importantes. Renata Lourenço e Gustavo Albuquerque auxiliaram-me nos trâmites para que eu tivesse acesso também às reproduções de imagens do acervo. Beth da Matta disponibilizou-me entrevistas com artistas pernambucanos. Márcia Lyra, José Mário Rodrigues e Ariano Suassuna concederam-me importantes depoimentos.

Alexandre, Maria, Patrícia, Abel, André e Sofia acolheram-me como se da família eu fosse. Certamente os períodos no Recife teriam sido mais solitários e menos divertidos sem essa companhia.

Também Paris teria sido mais fria se, na rotina de trabalho, não tivesse encontrado bons amigos: Frederico Barros, Tatiana Bina, Eduardo Marchesen, Maira Abreu, Renata Meirelles, Marcela Sander e Murilo Prates, brasileiros da mesma “geração de bolsa”. Wander Pio e Diego Azzi foram fundamentais para a resolução de questões de logística habitacional; Carolina Ruoso acolheu-me em seu seminário sobre museologia e patrimônio; Glauber Sezerino rapidamente se tornou um irmão de longa data. Com sua generosidade, Glauber

abriu sua casa e apresentou seus amigos. Este foi o primeiro passo para que eu conseguisse realmente ingressar num ambiente acadêmico agradável e instigante, formado pelo grande grupo da biblioteca da *Fondation Maison des sciences de l'homme*: Maurizio Gasparetti, Paola Sierra, Veli Pehlivan, Marion Cipriano, Maïssa Jalloul, Massoud Sharifi, Camila Orozco, Angelo Montoni, Gani Jaelani, Florencia Muñoz Ebensperger, Oscar Ivan Garcia, Idyle Abdourahman Djama, Laura Chartain, Laura Ruiz de Elvira, Adeline Perrot, Pia Cevallos, Mariangela Gasparotto, Violeta Ramirez, Nathalie Santisteban, Francesco Madrisotti, Constantino “Cobi Maltese”.

Participar do comitê editorial da revista PROA ao longo destes anos ao lado de Ilana Goldstein, Luisa Oliveira, Alessandra Simoni, Rodrigo Bulamah e Mariana Françoze foi, e continua sendo, um enorme prazer.

Agradeço ainda aos amigos Miguel Palmeira, Rafael Benthien, Rafaela Deib, Kleber Valadares, Daniela Perutti, Carol Chasin, Dimitri Pinheiro, Eduardo Altheman, Samuel Bueno, Luciano Vitoriano, Rafael Soares, Sofia Farah, Luciana Dimitrov por todo apoio recebido nesses anos.

Aos meus pais, Pedro e Nádia, aos meus irmãos, Stefânia e Alexandre, à família estendida, Marisa, Otávio, Brunno e Henrique, o carinho.

Foi pensando junto com Maíra que consegui desenhar a pesquisa e escrever esta tese.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) a bolsa de doutorado concedida ao longo de todo período no Brasil e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a bolsa PDEE destinada ao ano de estágio doutoral na ENS.

Resumo

Artistas pernambucanos que iniciaram suas carreiras ainda na primeira metade do século XX foram facilmente classificados pela crítica, ou pelos pares, como regionalistas. Por vezes utilizado de maneira explícita e consciente, o regionalismo foi um trunfo importante para se produzir uma arte original. Ao mesmo tempo, criava entraves para que o artista fosse reconhecido nacionalmente por meio de classificações distintas de “primitivista”, “regionalista”, “folclórico”.

Observando a trajetória de artistas que, em sua maioria, optaram por fazer suas carreiras no Recife – Murillo La Greca, Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira, Wellington Virgolino, José Cláudio da Silva, Gilvan Samico, entre outros –, foi possível reconstruir o cenário das artes plásticas de Pernambuco, identificar as principais condicionantes sociais da produção artística e perceber como cada um desses atores se movimentou para, produzindo sua obra, viabilizar sua carreira.

Diferentes materiais, desde fontes visuais, entrevistas, depoimentos, artigos de época, até comentários críticos, memórias, e catálogos de exposições, foram mobilizados para recuperar cada uma das trajetórias que, vistas em conjunto, permitem vislumbrar as condições e possibilidades criativas desses artistas instalados na periferia do sistema cultural brasileiro.

Palavras-Chave:

Antropologia da Arte; Sociologia da Arte; Regionalismo; Modernismo; Arte Pernambucana.

Abstract

The artists from Pernambuco, who have started their careers at the first part of the 20th century, have been classified frequently as regionalists by the critics and their partners. At times used explicitly and consciously, the regionalism was an important resource in order to produce an original piece of art. At the same time, it creates obstacles so that the artist was nationally recognized by distinctive classifications of “primitivist”, ‘regionalist”, “folklorist”.

By observing the trajectory of the artists that, in their majority, have opted to constitute their careers in Recife – Murillo La Greca, Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira, Wellington Virgolino, José Cláudio da Silva, Gilvan Samico, among others –, it was possible to reconstruct the scenario of the (plastic) arts from Pernambuco, identify the main social conditioning of the artistic production and realize how each of these artists have managed, by producing their work, to enable their careers.

Different material, from visual pieces, interviews, testimonies, news articles from the period, up to critical comments, memories and exposition catalogues, were mobilized in order to recover each of the trajectories that, taken as a whole, allow glimpsing the creative conditions and possibilities for these artists, laid in the periphery of the Brazilian cultural system.

Keywords:

Anthropology of art; Sociology of art, Regionalism; Modernism; Art from Pernambuco.

As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas.

Benedict Anderson

Finalmente, o estudo da invenção das tradições é interdisciplinar. É um campo comum a historiadores, antropólogos sociais e vários outros estudiosos das ciências humanas, e que não pode ser adequadamente investigado sem tal colaboração.

Eric Hobsbawm

O problema das relações do pintor – do pintor, do escultor, do arquiteto – com a luz regional é um dos mais intimamente ligados à pergunta: até que ponto é a arte independente das condições regionais de meio físico e de meio sociocultural em que se desenvolve ou em que se desenvolve o artista?

Gilberto Freyre

Sumário

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO.....	7
ABSTRACT	8
SUMÁRIO	10
INTRODUÇÃO.....	11
REGIONALISMO E NATIVISMO NA ARTE PERNAMBUCANA	23
1 O CENÁRIO DAS ARTES EM RECIFE NAS DÉCADAS DE 1920 E 1930	31
2 ENTRE SOLUÇÕES EXPRESSIVAS ESTABELECIDAS E TEMAS TELÚRICOS: A <i>ESCOLA DE BELAS ARTES DE PERNAMBUCO</i>	45
2.1 A <i>ESCOLA</i> E A PINTURA DE PAISAGEM	48
2.2 O CASO MURILLO LA GRECA: UM RECHAÇO À RENOVAÇÃO DAS SOLUÇÕES EXPRESSIVAS	51
3 FREYRE E SEUS AMIGOS ARTISTAS.....	65
3.1 MANOEL BANDEIRA: DO REGISTRO DE UM MUNDO EM DECLÍNIO AOS ANÚNCIOS COMERCIAIS.....	67
3.2 LULA CARDOSO AYRES: CRIANDO O POPULAR ENTRE FIGURAÇÃO E ESTILIZAÇÃO	81
3.3 SER CÍCERO EM PARIS E DIÁS NO RECIFE	100
3.4 VICENTE DO REGO MONTEIRO: UMA TRAJETÓRIA EM DECLÍNIO	120
4 1948: EFERVESCÊNCIA CULTURAL E A <i>SOCIEDADE DE ARTE MODERNA DO RECIFE</i>.....	147
4.1 FRANCISCO BRENNAND E A INEVITABILIDADE DO REGIONAL	162
4.2 ABELARDO DA HORA E O ATELIER COLETIVO	183
4.3 LADJANE BANDEIRA: FIGURAÇÃO E ABSTRAÇÃO EM SUA PÁGINA DE ARTE	204
4.4 ENTRE A RENDIÇÃO AO MERCADO E O <i>STATUS</i> DE GRANDE ARTISTA: AS TRAJETÓRIAS DE WELLINGTON VIRGOLINO, JOSÉ CLÁUDIO E GILVAN SAMICO	220
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	254
BIBLIOGRAFIA	269
CADERNO DE IMAGENS.....	290
ANEXO.....	330
QUADRO COM PRINCIPAIS ARTISTAS PERNAMBUCANOS ATUANTES NO RECIFE DE 1925 A 1965 DISTRIBUÍDOS POR IDADE E LOCAL DE RESIDÊNCIA.....	330
A GRANDE CASA DE MEGAHYPE, ASCENSO FERREIRA	331

Introdução

Ao desembarcar no *Aeroporto Internacional do Recife/Guararapes-Gilberto Freyre* em Recife, o passageiro atento se vê imerso em uma decoração composta por algumas obras de arte responsáveis por apresentar, ou representar, as coisas “da terra”¹. A identidade regional é encenada na seleção de artistas, nas cores e materiais utilizados nos revestimentos das paredes. Pode-se ter a impressão de que aquele aeroporto possui uma identidade que o diferencia de aeroportos de outras cidades.

O viajante encontra, no saguão principal, uma escultura representando Gilberto Freyre (1900 – 1987), líder do movimento regionalista tradicionalista, que pregou de maneira insistente a utilização de temas telúricos por artistas locais (figura 1). Em uma das saídas de desembarque, o transeunte se depara com ótimas reproduções, em tela de tamanho semelhante ao original, dos quadros *Frevo* (figura 2) e *Caboclos de Lança* (figura 3) de Lula Cardoso Ayres (1910 – 1987), artista muito ligado a Freyre tanto por laços afetivos quanto por projetos estéticos. Por meio dessas e de outras obras, as principais atrações turísticas do período de carnaval, “tipicamente populares”, figuram no aeroporto.

Observando-se as instalações, logo se pode notar a tensão existente entre a arquitetura moderna e aspectos de uma certa tradição inventada². Se a estrutura metálica e a vedação em vidro conferem aspecto arrojado e cosmopolita ao novo terminal construído em 2000³, as tonalidades de marrom, vermelho, bege e azul das paredes e dos ductos de refrigeração,

¹ A expressão “da terra” é utilizada por diversos autores citados ao longo desta tese para se referir ao que é típico ou originário da região e de Pernambuco. Como se verá, é com a utilização dessa e de outras expressões como essa (“realidade local”, “realidade regional”, “tipicamente popular”, “genuinamente popular”, “tradição local”, “elementos telúricos”, “folclore” etc.) que se constrói narrativamente a própria concepção de típico, de regional, de tradição, de maneira a torná-las naturais e inquestionáveis. Usarei as aspas para expressões como essas com o intuito de marcar seu caráter performático de identidades.

² Uso o conceito de “tradição inventada” tal como formulado por Eric Hobsbawm: “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. Exemplo notável é a escolha de um estilo gótico quando da reconstrução da sede do Parlamento britânico no século XIX, assim como decisão igualmente deliberada, após a II Guerra, de reconstruir o prédio da Câmara partindo exatamente do mesmo plano básico anterior.” (HOBBSAWM, 1997, p. 9).

³ Recife conta com um aeroporto desde o período anterior a II Guerra Mundial. Em 1958, são finalizadas as obras do terminal de passageiros. Uma nova reforma é posta em marcha em 1981, quando passou a receber voos internacionais. Em 2000 uma grande obra de expansão, financiada por um convênio entre Empresa Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária (Infraero), Embratur e Governo do Estado de Pernambuco, foi realizada com projeto do arquiteto Ubirajara Moretti e cálculos estruturais do engenheiro Jéferson Luiz Andrade.

revestidos com cerâmicas da fábrica do artista, igualmente, pernambucano Francisco Brennand (1927), associadas às diversas esculturas totêmicas espalhadas em pontos de grande visibilidade criadas pelo ceramista, tencionam o ambiente repuxando-o para o polo da “tradição local” (figura 4).

Foi nas oficinas da cerâmica Brennand, antes mesmo de Francisco tornar-se artista, que Abelardo da Hora (1924), o autor da escultura de Gilberto Freyre, iniciou sua carreira na arte da modelagem. Abelardo transformou-se em importante personagem das artes plásticas pernambucanas. Fundador, ao lado de Ladjane Bandeira (1927 – 1999) e de Hélio Feijó (1913 – 1991), da *Sociedade de Arte Moderna do Recife* em 1948, ele criou o *Ateliê Coletivo* em 1952, no qual ensinou desenho, pintura, gravura e escultura para alunos como Wellington Virgolino (1929 – 1988), Wilton de Souza (1933), Gilvan Samico (1928) e José Cláudio da Silva (1932). É deste último outra tela que o viajante poderá notar ao circular pelo aeroporto. *Bumba-meu-boi e frevo* (figura 5), pintura de 2004, mantém a temática do carnaval e das festas populares, apesar do tratamento ser completamente distinto daquele dado por Ayres. Mesmo com as diferenças na composição, nas cores, nas pinceladas, em ambos os artistas, Lula Cardoso Ayres e José Cláudio, o pitoresco está no centro das atenções. Formas distintas de representar um mesmo universo cultural eleito como marcador da identidade regional: a mestiçagem, a dança, a festa profana com referências ao calendário católico. O mundo rural e urbano são representados por suas manifestações culturais festivas, livres de hierarquias, desigualdades, violências.

Encontra-se também no aeroporto um painel de Francisco Brennand feito em 1958 para o antigo terminal, e reposicionado após a reforma (figura 6). Diferentemente dos totens zoomorfos, que carregam um ar misterioso e hermético, o painel de azulejos pintados dialoga diretamente com as pinturas de Ayres e José Cláudio. A paisagem rural é o cenário para diferentes personagens em suas atividades produtivas (agricultores, pastores, carreiros) ou de lazer (homens e mulheres dançando, jogando capoeira, passeando a cavalo, tocando flauta, fazendo piqueniques; crianças dando cambalhotas, brincando com aros). A miríade de ações e personagens sobrepostos remete ao famoso painel – ausente no aeroporto – de Cícero Dias (1907 – 2003) *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* (figura 7). Em ambos, a descrição se estabelece pela simultaneidade de ações despojadas de qualquer hierarquia claramente estabelecida. Há menos uma narrativa e mais uma delimitação, uma construção de um universo harmonioso, reforçado pela luz que emana dos amarelos, verdes, azuis e diferente tons encarnados, cores essas não ausentes das aquarelas de Nestor Silva (1911 – 1937), artista local tão admirado pelo ceramista.

No painel de Brennand – assim como na tela de José Cláudio e nas duas reproduções de Ayres –, é o Nordeste miscigenado que se impõe com força. Apenas um personagem negro foi retratado pelo pintor-ceramista, ainda assim permanecendo isolado, com olhar cabisbaixo, quase de costas para toda as outras cenas. Os demais, sem exceção, possuem a cor da terra, cor mestiça, mulata, parda. Brancos não aparecem.

Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand e José Cláudio da Silva possuem diferenças geracionais, de origem familiar, de engajamento político e estético significativas. Ayres – um herdeiro da açucarocracia de perfil conservador⁴ – viveu de encomendas de painéis, venda de quadros e do salário de professor da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*; Brennand – filho de industrial, formado para assumir os negócios corporativos da família e apoiador de Jânio Quadros nos anos 1960⁵ – é proprietário não só de um parque-museu que abriga suas próprias obras (ponto turístico obrigatório na cidade do Recife), mas também de uma lucrativa fábrica de revestimento cerâmico que leva sua assinatura (tal como o revestimento usado no aeroporto); José Cláudio – oriundo do que se poderia chamar de uma classe média⁶, empregado como diagramador e desenhista ao longo de sua carreira, apesar de seus primeiros trabalhos serem estreitamente ligados à produção engajada de esquerda nos moldes das obras do *Ateliê Coletivo* de Abelardo da Hora – anunciou publicamente, nos anos 1970, que passaria a pintar exclusivamente sob encomenda, o que foi visto pelos seus colegas como uma rendição ao mercado.

A origem social, o posicionamento político, as diferentes relações que cada um estabeleceu com a atividade artística, no entanto, não impediram a produção de obras tematicamente muito semelhantes. De fato, a valorização de certas manifestações de cultura popular e a preocupação com “tradições genuínas” e com a “realidade local” foram constantes para praticamente todos os artistas e intelectuais pernambucanos da primeira metade do século XX.

O foco da pesquisa que deu origem a este texto foi explorar como certa convenção⁷, que implicou a valorização do regional, foi criada e reproduzida por artistas, consumidores e

⁴ Uso aqui o termo utilizado por Evaldo Cabral de Melo (1986) para referir-se à aristocracia açucareira. O significado que atribuo ao perfil “conservador” de Lula ficará mais claro ao longo do texto.

⁵ Brennand afirmou ter sido eleitor do General Lott e, logo após a eleição de Jânio, tornou-se um entusiasta dos rompanes nacionalistas de seu governo (BRENNAND; DIMITROV, 2011).

⁶ Não é tarefa simples desenhar uma estratificação social entre os artistas pernambucanos. Estou chamando de “classe média” aqueles cujos pais eram profissionais liberais ou pequenos comerciantes, que muito se distinguem dos grandes proprietários de fazendas, usinas e indústrias.

⁷ Convenção é pensada aqui como um repertório de signos e representações compartilhado por artistas imersos em uma tradição. Inspirado em Gombrich, que abre seu livro *Arte e Ilusão* (1995) com a questão “por que diferentes idades e diferentes países representam o mundo visível de maneira tão diferente?”, o que se busca nesta tese, de certo modo, é compreender como uma convenção de representação de Pernambuco se estabeleceu.

intelectuais atuantes no Recife entre 1920 e 1970. A valorização do regional funcionou como fio condutor para as artes produzidas no Estado, sendo produto e produtora de intrincados debates e disputas travados tanto internamente à intelectualidade recifense, como em relação aos intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo, que representaram, em boa medida, o papel de um espelho projetivo. Os artistas recifenses olhavam para o Rio de Janeiro e para São Paulo buscando ora diferenciar-se, ora integrar-se no debate nacional das artes. Os críticos paulistas e cariocas, por sua vez, projetavam os temas e as formas supostamente legítimos para os artistas da província.

Dito de outro modo, buscou-se compreender o modo pelo qual uma determinada convenção do regionalismo nas artes pernambucanas foi construída, bem como analisar quais foram as margens de manobra disponíveis no processo criativo dos artistas locais, em face de uma série de condicionantes sociais: origem familiar, inserção profissional, mercado de arte no Recife, rede de sociabilidade, possibilidade de viagens ao exterior, formação do gosto etc.

Estudos que versam sistematicamente sobre as atividades artísticas desenvolvidas em Pernambuco são hoje em dia ainda escassos, sobretudo no que se refere a esse período inicial da “rotinização” da prática artística⁸. Embora tenha sido entre as décadas de 1930 e 1950 que algumas instituições dedicadas às artes firmaram-se em Pernambuco, o recorte temporal desta tese acabou sendo alargado e, ao mesmo tempo, fluido. Optou-se pelas trajetórias de artistas que participaram intensamente da formação de instituições importantes para a prática artística da cidade do Recife. Todos os personagens escolhidos cruzaram-se entre as três décadas citadas, período em que cada um ao seu modo desempenhava funções relevantes para a configuração do *mundo das artes* (BECKER, 1977, 1982) em Pernambuco. Para se compreender trajetórias individuais (e, ao mesmo tempo, coletivas), recuos aos anos 1920 e avanços para os anos 1970 (ou mesmo posteriores) acabaram sendo necessários.

Buscou-se, durante a pesquisa, compreender a produção das artes plásticas levando-se em conta alguns artistas atuantes em seus círculos de sociabilidade. Entretanto, a análise que se segue, apesar de inspirada em Williams (2010) e em Pontes (1998), não chegou a se estruturar de maneira semelhante àquela realizada por esses autores pelo fato de não ter sido empreendido um estudo mais detalhado dos grupos locais específicos – *Escola de Belas Artes de Pernambuco, Independentes, Regionalistas Tradicionalistas, Sociedade de Arte Moderna do Recife*. Com as fontes disponíveis, pareceu pouco produtiva uma abordagem que tentasse

⁸ Trabalhos recentes de uma nova geração de pesquisadores têm colaborado para a recuperação da atividade artística no Estado de Pernambuco. Ressalto aqui os de Gleyce Kelly Heitor (2013), Clarissa Diniz (2008), Joana D’Arc de Sousa (2011), José Bezerra de Brito Neto (2011) e Raquel Czarneski Borges (2012).

explorar em profundidade laços afetivos e de amizade entre os artistas. Nesse sentido, focar trajetórias individuais, sem abandonar um olhar mais panorâmico, foi um caminho que se vislumbrou revelador de uma realidade social e, ao mesmo tempo, possível de ser construído a partir da série documental coligida. Nesse caminho, os estudos de Carl E. Schorske (1981), assim como os de Sérgio Miceli (2003), Maria Arminda Arruda (1990, 2001), Ana Paula Simioni (2008) e Lilia Schwarcz (2008) serviram como referências importantes para a estruturação, mesmo que de forma indireta, do andamento analítico da tese.

Os dados disponíveis e encontrados em arquivos e bibliotecas permitiram reconstruir, de certa forma, o modernismo brasileiro a partir da experiência pernambucana. Estudar a produção artística do Recife, deslocado do eixo produtor de cultura (Rio-São Paulo), permite refletir a respeito das relações entre centro e periferia no sistema nacional de produção cultural. Afinal, que periferia seria essa que possui artistas formados em Paris ou Roma? Que artistas periféricos seriam esses que utilizam as instituições paulistas e cariocas para legitimarem sua produção e, ao mesmo tempo, criam suas próprias formas de consagração por vezes mais relevantes para a carreira local em relação aos prêmios nacionais? Em suma, em que base teria sido estabelecida a relação entre centro e periferia travada por artistas pernambucanos e o mundo das artes de São Paulo e do Rio de Janeiro⁹?

Por se tratar de um estudo em ciências sociais, a seleção de artistas e obras aqui proposta não é exaustiva e visa responder às questões antropológicas e sociológicas enunciadas. Ao se filiar a uma determinada linha da história social da cultura, este trabalho buscou analisar as obras em meio ao contexto que as viu nascer, e, não, empreender um estudo mais formal, tampouco procurar um valor intrínseco a elas¹⁰. Pretende-se que, ao final desta tese, o leitor consiga vislumbrar algumas das condições sociais que o mundo das artes vivenciou e produziu em suas primeiras experiências sistemáticas em Pernambuco: os

⁹ Centro e periferia: sempre uma relação. Roma, pode ser vista como periférica, em relação ao deslocamento das vanguardas para Paris e, em seguida, para Nova Iorque. São Paulo e Rio de Janeiro podem ser vistos como periferia em relação a Paris ou Nova Iorque, mas centro em relação ao Recife que, por sua vez, disputava a centralidade do Nordeste, ao lado de Salvador e Fortaleza. Ao falar da relação entre centro e periferia na produção cultural são considerados trabalhos como os de Moretti (2003), Ginzburg e Castelnovo (1989), Casanova (2002), Joyeux-Prunel (2009), Braudel (2007), Espagne e Werner (1994), entre outros. Em relação aos intelectuais brasileiros, destacam-se: Schwarz (1987a, 2000a, 2000b), Ventura (1991), Miceli (2003, 2012), Schwarcz (1993, 2008). As fontes levantadas ao longo da pesquisa não utilizam de maneira sistemática as palavras centro e periferia. Província, região e metrópole, são termos mais correntes. Procurei, ao longo do texto, perseguir e evidenciar esses usos e não enrijecê-los em um conceito externo ao contexto estudado. Contudo, o uso das noções de centro e periferia enquanto categorias analíticas é importante na medida em que boa parte da bibliografia utiliza esses termos. Ginzburg e Castelnovo iniciam seu ensaio sobre história da arte italiana fazendo uma interessante ponderação a respeito dos usos possíveis para os termos centro, província e periferia.

¹⁰ Nesse sentido, tem-se como referência trabalhos como: Baxandall (2006), Clark (2004, 2007), Pevsner (2005), Ginzburg (1989), Bourdieu (1996), entre outros. Essa opção teórica e metodológica, no entanto, não diminui a importância de estudos formalistas mais aprofundados capazes de reconstruir o arcabouço de referências pictóricas disponível para os artistas aqui tratados.

diferentes grupos sociais envolvidos com a produção de imagens; os debates a respeito do que seria uma boa arte pernambucana; os assuntos legítimos de serem pintados; as constrações socialmente estabelecidas para a criação artística no Recife. Intentou-se compreender, também, como as artes visuais foram agenciadas na criação de imagens capazes de produzir (ou que colaboraram na produção de) certa identidade pernambucana baseada, sobretudo, na “cultura popular”, no “folclore”, em “elementos regionais” e “telúricos” devidamente selecionados e restritos.

Críticos ou historiadores de arte, portanto, podem sentir falta de pintores, ou mesmo considerar que alguns deles aqui figuram de maneira incompleta. Além da dificuldade de se encontrarem fontes suficientes a respeito de muitos dos artistas atuantes no Recife – o que por vezes se tornou uma limitação na seleção daqueles que seriam analisados –, deve-se levar em conta, contudo, que foi a partir das questões anunciadas que se mobilizou o material disponível. As artistas mulheres estão mais ausentes. Apesar de se encontrarem menções esparsas, são raras as fontes que iluminam a produção artística e a inserção de mulheres neste campo de atividade extremamente masculino. Esse fato era previsível, na medida em que a posição subalterna da mulher na sociedade se reproduz, também, em todo o sistema artístico, desde a aprendizagem até as condições de produção e circulação de suas obras (NOCHLIN, 1988; POLLOCK, 1983; SIMIONI, 2008). Atentando para essa diferença, a tese buscou não reproduzi-la ao dedicar-se, em parte, à produção de Ladjane Bandeira, bem como ao ressaltar quando pertinente a de outras pintoras. Ainda assim, o desequilíbrio entre artistas homens e mulheres é evidente. De modo geral, foram priorizadas trajetórias paradigmáticas de artistas atuantes no Recife de 1920 até aqueles formados na primeira composição do *Atelier Coletivo*.

Assim, são apresentadas algumas experiências individuais e coletivas a partir das quais se evidencia a maneira como o debate sobre arte gravitou em torno de projetos de valorização da “nossa civilização de senhores de engenho”, da “cor local”, da “realidade do povo”, das coisas “da terra”, da “cultura popular” etc. Qualquer manifestação reconhecida socialmente como de valorização de elementos supostamente “regionais”, que colaboraram para a construção de certa identidade, foi classificada como regionalismo ou regionalista pelos próprios intelectuais pernambucanos. Essas manifestações nem sempre estão vinculadas, porém, ao regionalismo tradicionalista liderado por Gilberto Freyre. O regionalismo, em suas diversas versões, tornou-se uma convenção – uma espécie de régua consensualmente aceita – pela qual os agentes do mundo artístico mensuravam seu desempenho e o desempenho de seus pares. O grau de autenticidade e de pertinência das obras era, a todo momento, aferido pela relação que o artista ou a obra estabeleciam com a região, aqui devidamente inventada,

no sentido de serem imaginados valores culturais referidos e naturalizados em um contorno geográfico.

Esta tese compartilha de alguns pressupostos teóricos e de algumas questões que guiaram Durval Muniz de Albuquerque Júnior em seu importante livro *A Invenção do Nordeste*. Logo em sua introdução, Albuquerque Júnior define o que entende por região:

Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza. O Nordeste é tomado, neste texto, como invenção, pela repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo, que falam de sua verdade mais interior (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 35).

Essa definição de região não é muito distinta da defendida até aqui. Em outra passagem de seu livro, Albuquerque Júnior anuncia seu intento:

O que faremos neste texto é a história da emergência de um objeto de saber e de um espaço de poder: a região Nordeste. Buscaremos estudar a formação histórica de um preconceito, e isto não significa previamente nenhum sentido pejorativo. O que queremos estudar é como se formulou um arquivo de imagens e enunciados, um estoque de “verdades”, uma visibilidade e uma dizibilidade do Nordeste, que direcionam comportamentos e atitudes em relação ao nordestino e dirigem, inclusive, o olhar e a fala da mídia. Como a própria ideia de Nordeste e nordestino impõe uma dada forma de abordagem imagética e discursiva, para falar e mostrar a “verdadeira” região (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 32).

De certa maneira, o que se encontra nesta tese é algo semelhante. Ao final da leitura, é possível vislumbrar quais foram as formas artísticas que os pernambucanos produziram para se representarem e como essas imagens dialogavam com expectativas tanto do mundo local das artes quanto de críticos e público de São Paulo, Rio de Janeiro ou mesmo Paris.

Há, no entanto, diferenças metodológicas claras entre a tese aqui apresentada e o estudo empreendido por Albuquerque Júnior, que não chegam a encontrar resultados opostos; entretanto ao traçar caminhos diversos, reconstroem o processo de invenção do Nordeste com nuances significativas. O autor afirma explicitamente que seu livro “é mais uma história de conceitos, de temas, de estratégias, de imagens e de enunciados, do que de homens”. Já esta tese é, sobretudo, a reconstituição de trajetórias. Não se trata de buscar conceitos em diferentes artistas, e sim como os artistas pernambucanos que optaram por fazer suas carreiras no Recife tiveram de se haver com os estereótipos impregnados nas concepções de “Nordeste” e de “nordestino”, muito bem identificados pela pesquisa de Albuquerque Júnior.

Para exemplificar a diferenças metodológicas basta atentar para o item “Pinceladas de Nordeste” do livro de Albuquerque Júnior. Com sua abordagem foucaultiana de grande angular identificando as resultantes de um discurso dominante, ao falar de Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias conclui que:

A pintura de Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres participa, pois, da materialização de um Nordeste tradicional, patriarcal, folclórico, de um espaço harmônico, colorido, com saudade de um tempo de sinhazinhas e ioiôs; de um espaço de sonho, de reminiscências, de um espaço atemporal. Nordeste das cores e formas primitivas, ingênuas, populares, onde a integração homem e natureza parece completa e a relação entre eles aproblemática (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 171).

Essa conclusão não está equivocada. De fato, Dias e Ayres colaboraram para a reificação de estereótipos do Nordeste. O foco de Albuquerque Júnior era mais o discurso do que os sujeitos; portanto, ele não se preocupou (e tal fato em si não é um problema) em compreender os dilemas que tais estereótipos imprimiam na vida e na produção de cada um desses artistas.

Propõe-se aqui trocar a lente grande angular utilizada por Albuquerque Júnior por uma teleobjetiva voltada para alguns sujeitos. Essa operação permite enxergar que Ayres, Dias (e praticamente todos os outros artistas pernambucanos radicados no Recife) lutaram com todas as suas forças para fugir aos estereótipos de uma suposta identidade regional ligada ao rural, à cultura popular, ao mundo da produção do açúcar etc. Alguns foram mais bem sucedidos do que outros; alguns tencionaram mais os estereótipos do que outros. De fato, em uma análise vetorial das forças dos discursos, o Nordeste rural, arcaico, popular etc. sobressai. Um dos intuitos desta tese, no entanto, é identificar e compreender quais eram os espaços de negociação que cada artista dispunha para tentar nadar em direções divergentes ao vetor resultante.

A sólida rotinização da produção artística em Pernambuco – adensamento das instituições de ensino, multiplicação de galerias, museus e mercado consumidor – ocorre apenas no final dos anos 1960 ou mesmo na década de 1970. Entretanto desde os artigos dos anos 1920, de Oliveira Lima e de Freyre, uma narrativa a respeito das artes no Estado começa a ser produzida, organizando o que poderia ser visto como uma produção esparsa e fragmentária. A identidade pernambucana passa a ser performatizada em telas, gravuras, ilustrações, esculturas e painéis, bem como significadas em textos críticos cada vez mais frequentes.

Como lembra Edward Said em seu estudo sobre o orientalismo, “os lugares, regiões e setores geográficos (...) são feitos pelo homem”. Referindo-se à relação entre Oriente e Ocidente, afirma: “assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente” (SAID, 1990, p. 16–17). Raciocínio similar pode ser feito para a relação entre o Nordeste e as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo – por vezes anunciados apenas como Sul do país. Evaldo Cabral de Mello faz essa ressalva logo no início de seu livro *O Norte Agrário e o Império*:

Ainda mais recente, [é] o uso do vocábulo “Nordeste” para designar a área do Maranhão à Bahia, sendo “mesmo raro encontrá-lo na bibliografia anterior a 1930”, segundo o Sr. Gadiel Perruci¹¹. Também durante a República Velha, tendia-se a pensar no norte como um vasto bloco e ainda em 1937 o Sr. Gilberto Freyre referia-se ao “norte maciço e único de que se fala tanto no sul com exagero de simplificação”, sem lhe ocorrer talvez que cometia idêntico pecado ao aludir a um “sul” tão pouco monolítico quanto no norte. Ao ciclo de grandes secas de fins de século XIX e começos do XX e à criação de organismos públicos encarregado de combater-lhes os efeitos é que se deveu em grande parte a percepção do “Nordeste”, a qual, contudo levou algum tempo a transitar da linguagem geográfica à política, à econômica, à do cotidiano. Quando em 1928, Tristão de Athayde saudou a publicação de *A Bagaceira* que viria inaugurar o chamado “romance do Nordeste”, intitulou seu artigo “Romancista ao Norte”; entretanto, há anos o Sr. Agamenon Magalhães¹² conquistara cadeira de geografia no Ginásio Pernambucano com uma tese sobre *O Nordeste Brasileiro: Habitat e Gens* e em 1925 o Sr. Gilberto Freyre editara o *Livro do Nordeste*, comemorativo do *Diário de Pernambuco* (MELLO, 1984, p. 13)¹³.

Tal como o Oriente, o Nordeste, enquanto região, não é um fato inerte da natureza, e não existe para além dos homens que o criaram como uma categoria social de pensamento. É antes um marcador social de diferença arregimentado pelos grupos, tal qual um argumento ambivalente e relacional. O debate artístico envolveu não somente pernambucanos, mas também paulistas e cariocas, em torno do que deveria (ou poderia) ser alvo de reflexão por

¹¹ Evaldo Cabral de Mello refere-se ao livro de Gadiel Perruci *A República das Usinas um estudo de história social e econômica do Nordeste, 1889-1930* (1978).

¹² Agamenon Magalhães (1893 – 1952) elegeu-se à Câmara Federal em 1923 renovando seu mandato quatro anos depois. Em 1930, faz oposição ao governador pernambucano Estácio Coimbra e apoia a candidatura presidencial de Getúlio Vargas, lançada pela Aliança Liberal. Participou ativamente, em Recife, do movimento revolucionário, deflagrado em âmbito nacional, que depôs o presidente Washington Luís e levou Vargas ao poder em outubro de 1930. Ocupou, então o cargo de Ministro do Trabalho e, após a instauração do Estado Novo, a interventoria de Pernambuco.

¹³ Devo a Matheus Gato de Jesus a lembrança dessa passagem de Evaldo Cabral de Mello.

parte dos artistas recifenses. Quais assuntos deveriam ser tratados por pernambucanos e como deveriam ser representados é um dos motes que perpassa cada um dos itens desta tese.

É possível, grosso modo, identificar ao menos quatro grupos diferentes de artistas com redes de sociabilidade específicas. O primeiro deles seria o que se cria em torno da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, fundada em 1932. Para esses artistas, temas regionais surgem como pretexto para a exibição do controle de técnicas de pintura já consagradas nacionalmente, e, ao mesmo tempo, como garantia de maior inserção no interior da elite local. Esse grupo era composto basicamente por integrantes de classe média e/ou por imigrantes recém instalados no Recife. Eram professores e profissionais liberais que buscavam uma nova posição social via reconhecimento artístico. Esse é o caso paradigmático de Murillo La Greca (1897 – 1988), que, por meio de sua carreira como pintor, aspirava reconhecimento nacional não apenas como um artista pernambucano. Como será visto, ele teve dificuldades em se desvencilhar de temas ligados ao Estado ou ao Nordeste brasileiro.

O chamado *Grupo dos Independentes*, surgido em 1933, representa um outro perfil de artistas locais. Em grande parte vinculados à imprensa, eles divulgavam temas regionalistas não apenas em suas telas, mas, sobretudo, em ilustrações para jornais e livros. Ligado a esse grupo está o ilustrador Manoel Bandeira (1900 – 1964), que era muito próximo de Gilberto Freyre, ilustrando o *Livro do Nordeste* (1925), *Olinda: 2º Guia Prático, Histórico e Sentimental de Cidade Brasileira* (1939), *Nordeste: Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil* (1951), entre outras obras.

Gravitaram também em torno de Freyre artistas como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres colaborando com a produção de imagens coadunadas com o projeto Regionalista Tradicionalista. Os irmãos Fédora (1889 – 1975), Joaquim (1903 – 1934) e Vicente do Rego Monteiro (1899 – 1970) da mesma forma se aproximaram do antropólogo, menos pelas afinidades temáticas e mais pelo círculo de amizades. Sobretudo Vicente, porém, parece ter tido desavenças políticas com Freyre, o que teria arrefecido a amizade.

Quando se olha de perto a trajetória de Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro, pode-se vislumbrar como a filiação ao regionalismo tradicionalista tornou-se um trunfo em suas carreiras, além de um caro pedágio. Sobretudo Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres tiveram grandes dificuldades em criar obras independentes da abordagem regionalista freyreana. As trajetórias de Manoel Bandeira e de Vicente do Rego Monteiro funcionam como contraponto: o primeiro é em grande medida lembrado hoje em dia por ter ilustrado obras importantes de Freyre; o segundo, justamente por ter se alinhado ao Estado Novo, por não ter sido capaz de costurar uma rede de alianças perene, por não ter

mantido uma produção constante a contento do mercado pernambucano, traçou uma rota de decadência social, econômica, geracional e artística, impressionante. No fim de sua vida, pintar o regional aparece como uma das poucas alternativas.

O ano de 1948 é fundamental para a compreensão dos principais artistas atuantes no Recife entre 1950 e 1960. Uma série de importantes exposições, a fundação da *Sociedade de Arte Moderna do Recife* (SAMR), a aceleração na produção e circulação de obras dinamizam o mundo das artes em Pernambuco. É também nessa segunda metade dos anos 1940 que se torna evidente uma mudança nas concepções de “povo”, “cultura popular”, “coisas da terra” etc. Os debates a respeito do *Teatro do Estudante de Pernambuco*, dirigido por Hermilo Borba Filho¹⁴, têm fortes paralelos com o que se discutia no campo das artes plásticas. É dessa efervescência que nomes como Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira, José Cláudio da Silva, Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, Corbiniano Lins aparecem em cena.

Brennand, descendente de uma afortunada família, estaria mais ligado em termos sociais a artistas como Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias. Em termos geracionais e de circulação profissional, porém, aproxima-se de Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira e outros artistas mais moços. Embora sua condição econômica o tenha afastado do grupo da *Sociedade de Arte Moderna do Recife* (todos filhos de comerciantes e pequenos funcionários), algumas de suas inserções profissionais o aproximam dos demais artistas jovens.

Pela análise do percurso traçado por esses artistas, procurou-se, durante a pesquisa, identificar o cenário das artes plásticas em Recife em diferentes aspectos – artistas locais, críticos atuantes, diálogos com outras cidades, formação do público e do gosto, ambientes expositivos disponíveis. Aos poucos, e de maneira fragmentada, ao abordar cada um dos artistas, o palco foi sendo montado, tal qual um quebra-cabeça. A intenção foi armar o jogo a partir de experiências individuais, e não criar primeiramente um contexto externo para, em seguida, posicionar as peças no tabuleiro. Apesar de certa autonomia dos itens, as identidades individuais só se tornam inteligíveis no avançar da leitura. Na medida em que mais peças estão posicionadas, elas passam a se qualificar mutuamente de forma contrastiva e complementar.

¹⁴ Hermilo Borba Filho (1917 – 1976), importante dramaturgo, diretor e crítico de teatro na cena recifense. Entre outras atividades ligadas ao meio artístico, dirigiu o Departamento de Documentação e Cultura em 1959.

De modo geral, os artistas expostos no aeroporto estão ligados ao movimento de arte moderna do Recife¹⁵. Esse grupo, também não por coincidência, foi fundamental no processo de criação de uma iconografia representativa e oficial do e para o Estado. As imagens de danças, festas e tradições populares cumpriram um papel na criação do que se chama atualmente de “patrimônio imaterial”. Pouco a pouco, produções culturais passaram a ser consideradas regionais e expressão da “nacionalidade autêntica”. Faz parte do processo de construção das manifestações “folclóricas” a produção das imagens que representam “tradições populares”. O “folclore” foi mobilizado para a criação de uma comunidade imaginada, no sentido de Benedict Anderson¹⁶, produzindo sentidos para um grupo. Dito de outro modo, os intelectuais recifenses começaram a se reconhecer como parte de uma comunidade caracterizada por algumas imagens, tradições folclóricas, delimitações geográficas, por algumas lembranças e vários esquecimentos. O panteão presente no aeroporto é o resultado desse processo posto em marcha pelo trabalho de artistas ativos no Recife que iniciaram suas carreiras ainda na primeira metade do século passado.

¹⁵ No aeroporto foi possível ver obras de outros artistas como um painel de João Câmara (que recebeu a colaboração de Abel Accioly, Delano e José Carlos Viana) e Pedro Frederico. Clarissa Diniz (2010) inicia seu ensaio sobre Montez Magno indicando que haveria uma obra do artista acompanhando uma das escadas rolantes.

¹⁶ Anderson define nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. Considera imaginada pelo fato de que todos os membros de uma nação, mesmo sem se conhecerem ou estabelecerem uma relação face a face, são capazes de se imaginarem ligados por uma comunhão. A nação é ainda imaginada, pois suas fronteiras, mesmo que elásticas, são finitas, para além das quais existem outras nações. Os limites políticos e simbólicos são imaginados e compartilhados definindo a nação (ANDERSON, 2008, p. 32–33).

Regionalismo e nativismo na arte pernambucana

A arte produzida em Pernambuco, ao menos do século XIX até meados do XX, teve que se haver com o fato de, muitas vezes, carregar o adjetivo “pernambucana”. Poucos foram os pintores locais que simplesmente produziram pintura, sem adjetivos. Telles Júnior¹⁷, por exemplo, é tido como um expoente local da pintura de paisagem. Contudo, suas telas não são apenas paisagens, mas, como afirmou Oliveira Lima em um texto de 1905 publicado em 1914, paisagens especificamente da Zona da Mata.

Não conheço de fato artista que no Brasil possua em mais elevado grau o sentimento local.

Ele não é um artista brasileiro: um artista essencialmente pernambucano; mais do que isto, é pintor da mata, não o pintor do sertão (LIMA, 1914, p. 121).

A maneira de representar a “realidade local” era a preocupação de Gilberto Freyre em seus artigos, entre eles, *A Pintura no Nordeste* (1925a), no qual lamenta a falta de artistas dedicados a retratar a “realidade nordestina”¹⁸. Mesmo as paisagens pernambucanas de Telles Júnior estavam, segundo Freyre, longe de tal empreitada. Nelas, a ausência de seres animados – de homens, de negros nos engenhos – reduziria o poder das representações. O homem e a sociedade pernambucana apareciam apenas como vestígios.

¹⁷ Jerônimo José Telles Júnior (Recife 1851 - 1914). Filho de marinheiro, muda-se com a família para o Rio Grande do Sul. Aos 18 anos tem aulas com Eduardo de Martino, pintor italiano encarregado de documentar a Guerra do Paraguai. Em 1870, tem aulas com Agostinho José da Mota no *Liceu de Artes e Ofícios* do Rio de Janeiro. Participa da *Exposição Internacional de Chicago*, nos Estados Unidos, em 1891. Em 1906 e 1908 recebe, respectivamente, menção honrosa e medalha de ouro no *Salão Nacional de Belas Artes* (PERNAMBUCO *et al.*, 2003, p. 174). No dicionário de Ayala consta a seguinte afirmação: “Foi considerado, pela crítica de seu tempo, o melhor intérprete da paisagem nordestina, acentuando-se a matéria sólida, a técnica minuciosa, a atenção para detalhes mais rudes da paisagem interiorana”. (AYALA, 1986). O diplomata Oliveira Lima era um de seus principais colecionadores e mecenas (Cf. ELEUTÉRIO, 2004).

¹⁸ Conforme apontou Neroaldo Pontes de Azevedo, Freyre conhecia o discurso de Oliveira Lima proferido para a posse na Academia Pernambucana de Letras e publicado em 1920 no *Diário de Pernambuco*. Oliveira Lima incita ficcionistas a representarem a realidade tradicional da região e diz “nós, pernambucanos, estamos intelectualmente em dívida com o passado que já deveria ter inspirado lindas páginas” (LIMA apud AZEVEDO, 1996, p. 102). Algumas das ideias expostas nesse artigo já tinham sido anunciadas por Freyre em “quê dos pintores... que não vêm pintar?”, publicado em 22 de março de 1925 no *Diário de Pernambuco* (Cf. AZEVEDO, 1996, p. 168). Outros artigos de anos anteriores ao de Freyre também já desenhavam uma história da arte para o Estado como o de Campello (1924).

Mas o elemento humano local, animador dessa paisagem de “mata”, sempre desprezou Telles na sua pintura descritiva. Nos seus quadros – à exceção de um ou outro, como “Usina Cuyambuca” – a vida de engenho apenas se advinha de longe, pelos sulcos das rodas dos carros de boi no vermelho mole das ladeiras. Dir-se-iam suas pinturas, ilustrações para um compêndio de geografia física (FREYRE, 1925a, p. 126).

A partir dessa interpretação da obra de Telles Júnior, Freyre postula o que deveria ser o tema das telas de artistas pernambucanos. Segundo o ensaísta, a produção do açúcar, a exemplo da mineração presente na pintura do muralista mexicano Rivera (1886-1957), poderia instigar o artista a olhar o ambiente que o cercava. Ele afirma ainda que a técnica da produção do açúcar ofereceria elementos para uma pintura “nossa”, isto é, de “nossa civilização nordestina de senhores de engenho”. Frisa a “elegância dos movimentos” dos escravos ao deitarem canas na boca das moendas e arrebatam: “O Nordeste da escravidão... Era um luxo de matéria plástica”¹⁹ (FREYRE, 1925a, p. 127). Freyre acredita ser Tollenare o primeiro a observar, em visita a Pernambuco em 1816, essa plasticidade do trabalho escravo nos engenhos.

A técnica da produção do açúcar oferece elementos para uma pintura tão nossa que é verdadeiramente espantoso o sempre-lhe terem sido indiferentes os pintores da terra. [...] Já o francês Tollenare, visitando em 1816 um engenho pernambucano de roda d'água, observava nos escravos que deitavam canas na boca das moendas a elegância de movimentos. E nós que conhecemos o processo de fabrico de açúcar nos “banguês”, 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 nus em movimento, dorsos pardos e roxos, oleosos de suor, todos se doíram ou se avermelhem à luz das fornalhas; e assumem na tensão dalgumas atitudes relevos estatuescos (FREYRE, 1925a, p. 127).

¹⁹ Vale lembrar que esse artigo de Freyre, de 1925, é do período em que o antropólogo ainda expressava abertamente posições racistas, algo que ira ser matizado com a publicação de *Casa-Grande & Senzala*, em 1933. O mesmo artigo foi republicado com o título “Algumas Notas Sobre a Pintura no Nordeste do Brasil” no livro *Vida, Forma e Côr*, em 1962 pela editora José Olympio, sofrendo largas alterações e muitas inclusões de novos trechos. Ainda assim, várias das passagens racistas persistem na versão de 1962. Essa frase citada, por exemplo, recebe a seguinte versão em 1962: “Quando a verdade é que o Nordeste da escravidão foi um luxo de matéria plástica que a pintura brasileira não soube aproveitar”(FREYRE, 1962, p. 83). Por outro lado, esse mesmo artigo desaparece das novas edições do livro *Vida Forma e Côr*, como a editada pela É Realizações em 2010, algo extremamente curioso e que mereceria uma análise mais acurada. Apesar de não ser o foco da tese, algumas nuances das formulações freyreanas serão exploradas, sobretudo nos itens “Manoel Bandeira: do registro de um mundo em declínio aos anúncios comerciais” e “1948: efervescência cultural e a *Sociedade de Arte Moderna do Recife*”.

Além de enaltecer a plasticidade dos movimentos, e obliterar a insalubridade do trabalho que descreve, Freyre explicita ainda seu desejo de construção de painéis em prédios públicos, com a temática da beleza do escravo, ou do negro liberto, nas bocas de caldeiras fumegantes:

Há em tudo isso, sugestões fortes para a pintura. Imagino às vezes os flagrantes mais característicos do trabalho de engenho fixados em largas pinturas murais, num palácio, num edifício público. [...] Nossa civilização nordestina de senhores de engenho, de produtores de açúcar, de trabalhadores de engenho, já devia ter encontrado sua expressão plástica; e a decoração mural dos edifícios públicos deveria ser a primeira a fazer sentir ao estrangeiro a plástica da economia da terra.

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 correntes à boca das fornalhas incandescentes e senhores de engenho de duras barbas medievais, até às usinas de hoje, grandes, formidáveis, com as máquinas monstruosas feitas em U.S.A. cheias de claridades de luz elétrica, de luz elétrica que dói nos olhos²⁰ (FREYRE, 1925a, p. 127).

Freyre não estava preocupado apenas com o desenvolvimento das artes no Estado. Preocupava-se com as formas de representar o que denominou “nossa civilização nordestina de senhores de engenho”. Um estrangeiro deveria logo perceber que ali existia uma sociedade própria, um “nós” bem definido e distinto do resto do país.

Processava-se, em Pernambuco, uma reativação do sentimento regionalista, ao qual Freyre adere – e toma a liderança – ao pregar novas diretrizes para a pintura nordestina. As disputas entre futurismo, modo como o modernismo paulista foi designado, e regionalismo tradicionalista foram extremamente acirradas no Recife dos anos 1920 e contribuíram para catalisar ainda mais a reação regionalista de modo geral²¹.

Dizia Freyre que, ao invés de executarem uma arte nos padrões “cosmopolitas” – como fez o paraibano Pedro Américo (1843-1905) quando retratou temas bíblicos ainda no contexto do Império²² –, os pintores locais deveriam focalizar o trabalho nos engenhos, algo

²⁰ Esse parágrafo, em que os escravos acorrentados são tratados como sendo os criminosos e não os senhores de escravos, numa inversão de papéis no mínimo desconcertante, foi mantida sem alteração significativa na versão do artigo “Algumas Notas Sobre a Pintura no Nordeste do Brasil” do livro *Vida, Forma e Côr* (1962, p. 80–81).

²¹ Diversos estudos e depoimentos relatam essa tensão entre Futurismo e Regionalismo Tradicionalista. Para mais detalhes, ver entre outros: Inojosa (1924, 1969, 1984), Azevedo (1996), Barros (1985), Bastos (1986), Chaguri (2007, 2010), D’Andrea (1992), Dimas (1996), Oliveira (2011), Oliven (1986), entre outros.

²² O fato de Pedro Américo ser um artista financiado pelo Imperador, e, portanto, trabalhando sob encomenda, não foi um ponto relevante para a apreciação de Freyre, que o classificou apenas como um “pintor paraibano”.

característico de sua região. A ideia era atingir, pois, o grau mais “universal”²³ da expressão artística, a partir da imersão no que seria “regional”, entendido nesse artigo de 1925 como o trabalho escravo e a “civilização nordestina de senhores de engenho”.

O painel de Cícero Dias *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* (figura 7) traz, sobretudo no título, a síntese dessa tensão entre universal e particular. Não é por menos que quando exposta, em 1931, a obra gerou polêmica recorrentemente recuperada em textos a respeito do modernismo brasileiro. Integrante de coleção privada, o painel com frequência reaparece ao público em exposições retrospectivas nacionais ou internacionais²⁴. Alfredo Bosi, por exemplo, utiliza o título como epígrafe para sua apresentação do livro de Jorge Schwartz dedicado às vanguardas latino-americanas (BOSI, 2008). Maria de Lourdes Eleutério refere-se também ao título em seu artigo sobre a coleção Oliveira Lima, além de, logo no primeiro parágrafo do texto, afirmar que Dias representou “as danças, os folguedos, cenas da mais genuína cultura popular, nus femininos” (ELEUTÉRIO, 2004, p. 69). *Eu vi o mundo...* ainda foi usado como título do livro que mistura depoimento e autobiografia, escrito por Cícero Dias e organizado por sua esposa, Raymonde Dias.

Nesta frase-título, *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife*, Cícero Dias relaciona os dois termos da oposição cosmopolitismo-localismo. A um só tempo, articula e subordina o primeiro ao segundo. Talvez justamente essa afirmação um tanto petulante – dizer que o mundo começava na periferia da periferia do capitalismo – tenha chamado tanto a atenção de críticos e artistas. Se ele “viu o mundo”, seu ponto de partida e, principalmente, seu ponto de vista, teria sido o Recife. Sendo um pernambucano, vislumbraria o mundo. Sua ancoragem

²³ Lúcia Chiappini resume bem a questão do “universal” identificando duas maneiras de compreendê-lo: 1) “universal seria uma obra que falasse a todos os homens do mundo, que interessasse e emocionasse a todos, proporcionando prazer estético, apesar das diferenças de nacionalidade, regionalidade, línguas. Posto assim, a palavra parece nomear o impossível. Na verdade quando se fala num regional que se universaliza se está referindo a uma obra que, aproveitando elementos da tradição, incorpora técnicas modernas criadas pelas literaturas dos países que nos dominam, modelos formais do conto, do romance e do poema (para só ficar com estes gêneros) que importamos junto com a música, a moda, os modelos educacionais, econômicos e outros... Uma obra universal (mesmo regional) seria, então, potencialmente capaz de falar (se traduzida) ao público dos países avançados, porque seria, em última instância, uma obra moderna (embora tradicional), urbana (embora rural)”; 2) “(...) podemos conceber o universal como o Belo, dentro de uma concepção absoluta de Beleza, à maneira platônica ou kantiana. Se acreditarmos que a beleza é una e geral, podemos conceber cada obra bela (regionalista, brasileira, italiana, francesa, ou o que for) como uma manifestação particular do Belo como essência. A esta concepção, porém, se opõe uma outra, dentro da própria história da Filosofia, que relativizando o Belo, defende a existência de diferentes concepções de beleza de acordo com as épocas, culturas, classes e regiões do globo terrestre. Neste caso, a ideias de um Regionalismo Universal não teria mais cabimento e seria melhor falar simplesmente em obras boas ou não, como arte literária, de acordo com os critérios históricos de valor que adotamos hoje.” (CHIAPPINI, 1987, p. 21).

²⁴ Para citarmos apenas duas mais recentes, o painel figurou entre as obras modernistas na exposição *Brazil.Brasil*, integrante do festival *Europalia.Brazil* em Bruxelas, em 2011-2012, com curadoria de Ana Maria de Moraes Belluzzo, Julio Bandeira e Victor Burton. Em Pernambuco, foi exibido pela primeira vez no Recife na exposição *Zona Tórrida*, entre março e maio de 2011, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz.

geográfica e social não teria se perdido quando mergulhou numa experiência cosmopolita; pelo contrário, o mundo é que teria sido absorvido respeitando seus olhos. Observando brevemente o painel, o título ganha sentido. A fatura ousada moldou-se aos tons encarnados e aos desenhos representando carros de boi, engenhos com rodas d'água, casas-grandes, ruas que lembram as do Recife antigo – uma esfera onírica conciliada com elementos telúricos facilmente reconhecíveis²⁵.

Segundo Antonio Candido: “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (CANDIDO, 1980, p. 109). *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* tenciona essas duas direções. Alfredo Bosi, num raciocínio semelhante, também identificou a tensão entre a incorporação do outro (o Ocidente) e a busca da identidade local como um movimento presente em todas as vanguardas latino-americanas²⁶.

Muitos estudos dedicados ao regionalismo tradicionalista de Gilberto Freyre exploram essa questão do regional *versus* o universal, ou ainda o regional *versus* o nacional. Não é objetivo central desta tese explorar em minúcias, algo já feito com maestria por autores que dedicaram-se a obra tão complexa desse ensaísta²⁷. Entretanto, ao se analisar a produção pictórica de Pernambuco, pode-se ver claramente que o regionalismo tradicionalista tal como formulado por Freyre sofreu significativas alterações ao longo dos anos e, ainda assim, não abarca todas as produções regionalistas existentes em Pernambuco. Desse modo, o regionalismo tradicionalista passa a ser apenas mais um dos muitos discursos regionalistas atuantes entre artistas recifenses. A cada momento, a cada enunciação, a valorização do regional se apresenta de modo específico. É possível, ainda, associar o moderno regionalismo pernambucano (incluindo aí o tradicionalista de Freyre) com uma antiga forma de exaltação da região já tão estudada por Evaldo Cabral de Mello (1986): “o imaginário nativista”.

²⁵ A inspiração chagaliana é contestada por Cícero Dias, que afirma não ter tido conhecimento das obras de Chagal no momento em que pintou o painel. Este e outros aspectos do painel serão explorados no item “*Ser Cícero em Paris e Diás no Recife*”

²⁶ “Acertar o passo com as novíssimas correntes artísticas dos centros internacionais e em seguida revolver os tesouros da vida popular índio-luso-negra, este foi o caminho de Mário de Andrade, fundador do “desvairismo” e, poucos anos depois, protagonista na luta pela construção de uma literatura nacional. Ou percorrer estações semelhantes em sentido contrário: foi a rota batida por Jorge Luis Borges, jovem poeta da magia portenha e, em um segundo tempo, o mais cosmopolita dos escritores hispano-americanos. Será a vanguarda uma ponte de duas mãos?” (BOSI, 2008, p. 21).

²⁷ É possível elencar, rapidamente, dezenas de estudos sobre a questão. Desde autores pernambucanos que, em diferentes medidas, participaram ou polemizaram com o regionalismo tradicionalista como Barros (1985), Inojosa (1924, 1969, 1984), Suassuna (1962); ou ainda autores não pernambucanos e, portanto, mais distanciados dos embates propriamente estéticos: Almeida (2003), Azevedo (1996), Bastos (1986), Chaguri (2007, 2010), D’Andrea (1992), Dimas (1996), Oliveira (2011), Oliven (1986), Pallares-Burke (2005), Peixoto (2005), entre outros.

O discurso regionalista ecoa no imaginário nativista, cultivado desde a expulsão dos holandeses, sob diversas formas e com diferentes matizes. Como mostra Evaldo Cabral de Mello, diferentes livros reconstituíram esses eventos históricos, uma iconografia representando as batalhas foi produzida, a toponímia da cidade passou a fazer referência aos acontecimentos. Em todos os casos, porém, os esforços dos “naturais da terra” – tanto nas batalhas de resistência quanto nas de restauração – são lembrados como fator decisivo, e muitas vezes único, para a expulsão dos batavos. O que fundamentalmente restou do imaginário nativista foi “a alegação de que ‘à custa de nosso sangue, vidas e fazendas’ restituíra-se a capitania à dominação portuguesa” (MELLO, 1986, p. 144). Ademais, durante o século XIX, o imaginário nativista reteve a frustração de não ter transformado as batalhas de restauração em movimento de independência, o que transformaria Pernambuco em uma nação autônoma.

Mello delimita seu recorte histórico no fim do século XIX, entretanto, esse imaginário ressurgiu com frequência na produção cultural pernambucana do século XX, seja como temática nas obras de artistas, como será explorada nas próximas páginas – o retrato de Nassau feito por Murillo La Greca (1934, figura 146), o painel de Brennand (1961/62, figura 8) e as gravuras de Ladjane (1954, figuras 144 e 145) sobre a batalha de Guararapes –, seja nas referências diretas e indiretas feitas por artistas ou críticos das mais diferentes origens e posições sociais, como Gilberto Freyre, Ariano Suassuna²⁸ ou José Cláudio:

voltemos a ele [o nativismo], à consciência do pernambucano de haver-se com os próprios meios, de não abdicar da própria iniciativa, de confiar mais nas intuições e recursos do seu próprio habitat, pelo menos como ponto de partida, de reter o título e responsabilidade de fundadores da nacionalidade: é que vivemos nós daqui da terra um momento crucial que nos deixou permanentemente em estado de alerta, e nada melhor do que a arte para registrá-lo, desde que quando se fala de arte fala-se em irracional, em impulsos que vêm do muito íntimo do indivíduo, cuja origem ele não sabe explicar, ou talvez explique – como é comum entre artistas – de maneira muito superficial: pelo contato com esse ou aquele artista, por isso o pequeno artista é tão indispensável quanto este; é como a terra, o ar, o pólen, sem o quê a planta não cresce –, e isto fez João Fernandes Vieira, sentindo chegada a hora de expulsar os holandeses (SILVA, 1984, p. 15).

²⁸ O nativismo de Ariano Suassuna, apesar de não fazer referência direta ao período holandês, é evidente em sua prerrogativa de união entre uma “cultura ibérica” com a “tradição popular”. Dediquei-me à obra teatral de Ariano Suassuna buscando compreender o jogo entre cosmopolitismo, tradição popular e genealogia familiar na pesquisa que culminou no livro *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”* (2011).

Nas palavras do artista José Cláudio, expulsar os holandeses ou construir uma arte regional parecem atividades da mesma ordem de grandeza e importância. Retendo “o título e responsabilidade de fundadores da nacionalidade”, os artistas pernambucanos precisam “haver-se com os próprios meios” para criar arte. Todo estrangeirismo, seja vindo de outras capitais brasileiras ou de alhures, pode ser perigoso se não estiver sincronizado com as aspirações locais.

Joaquim Cardozo²⁹ identifica na figura de Freyre a renovação do regionalismo já presente em autores do XIX, elevando-o a uma espécie de sistema de pensamento que reaparece com frequência no Nordeste, tal como o expressionismo apareceria no norte da Europa. Diz o poeta:

Gilberto Freyre, que colaborou na *Revista do Norte*, contribuiu para um renascimento do Regionalismo dando-lhe caráter não apenas poético ou literário, mas também vivencial e científico. O regionalismo era uma ordem de coisas sempre sujeita a renovação, desde Natividade Saldanha, desde Juvenal Galeno. Ao regionalismo eu compararia o que foi e ainda o é, para os alemães, o expressionismo, que, como diz Herbert Read: “Expressionism is not like impressionism or post impressionism a specifically modern style in art. It is rather a style that tends to reappear in north (da Europa) whenever the strength of external influences diminishes”³⁰ (CARDOZO apud BARROS, 1985, p. 147).

Há, portanto, uma confluência de fatores que permitiram a reconfiguração do regionalismo. Como mostra Souza Barros (1985), na década de 1920, Recife dispunha de uma elite letrada e instituições de ensino prestigiadas, como a *Faculdade de Direito*, o *Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano* – fundamental para a criação do imaginário nativista (Cf. MELLO, 1986; SCHWARCZ, 1993) –, a *Escola de Medicina* e de *Engenharia*. Possuía uma imprensa ativa, com diversos periódicos em circulação, que

²⁹ Nascido em 1897, no Recife, Joaquim Cardozo foi um importante poeta modernista pernambucano. Atuou ativamente na imprensa local como editor e ensaísta cultural (sendo inclusive editor da *Revista do Norte* entre 1924 e 1925). Formado em engenharia civil, foi professor da *Escola de Belas Artes de Pernambuco* entre 1936 e 1938. Integrando a equipe do *Patrimônio Artístico e Histórico Nacional*, trabalhou na restauração de Ouro Preto, Sabará, Mariana e São João Del Rei. Tornou-se calculista de Oscar Niemayer para o complexo da Pampulha, em Belo Horizonte, e de muitos dos prédios de Brasília. Faleceu em Olinda em 1978. Para detalhes sobre sua vida e obra ver Lyra e Vasconcelos (2008).

³⁰ Citado em inglês no original, segue uma tradução livre do texto: Expressionismo não é um moderno estilo artístico como o impressionismo ou o pós-impressionismo. É acima de tudo um estilo que tende a reaparecer no norte da Europa sempre que a força das influências externas diminui.

mobilizavam grande parte dos intelectuais e artistas³¹. Com a linha ferroviária ligando os demais Estados do Nordeste ao porto, a cidade se configurava como um centro regional para a importação e exportação de mercadorias, fortalecendo o setor comercial e mesmo um pequeno surto industrial, apesar da crise açucareira. O cosmopolitismo, expresso em companhias estrangeiras instaladas na cidade e em viagens internacionais de membros das elites pernambucanas,³² garantiu a transferência e a circulação de ideias.

A ascensão das usinas com capital estrangeiro e produção centralizada, alijando a antiga açucarocracia de sua fonte tradicional de poder (LEVINE, 1980; PERRUCCI, 1978), estimula não apenas uma rivalidade entre elites nacionais, como parte da literatura sobre o movimento regionalista pernambucano anuncia (ARRUDA, 2011; D'ANDREA, 1992), mas também faz reviver uma antiga oposição mais ampla entre “os naturais da terra” e os “estrangeiros” (como na guerra holandesa e na guerra dos mascates). Essa oposição mobiliza tanto descendentes da açucarocracia, quanto a população menos favorecida economicamente que, em pleno século XX, reviveu um novo “mata-mata marinho” (com saques às lojas de comerciantes estrangeiros)³³.

O regionalismo tradicionalista e as outras variantes de regionalismo em Pernambuco, portanto, podem ser vistas como formas de nativismo. Os “estrangeiros”, nesse discurso nativista mais amplo – localizado aqui na produção de diferentes artistas –, são a causa das mazelas da terra e, para combatê-las, seria preciso fortalecer os homens e as tradições locais. Seria “à custa de nosso sangue, vidas, fazendas” e cultura – retomando e atualizando aqui os dizeres dos pernambucanos de séculos passados –, que se combateria a suposta modernidade postiça. Cabe compreender como as artes plásticas se relacionaram com um suposto estrangeiro. Quem eram, dessa vez, os “bem armados invasores”? Quais as estratégias e os artifícios que teriam sido mobilizados pelos artistas naturais da terra em suas batalhas no campo da cultura?

³¹ Souza Barros caracteriza bem o papel da imprensa no Recife dos anos 1920: “é necessário atentar que, à época, a imprensa, como divulgação centralizava um poder muito maior que hoje. Não se podia admitir o intelectual se ele não aparecesse na imprensa numa atividade qualquer, nela trabalhando diretamente ou levando como colaborador as suas produções. A dificuldade dos meios editoriais, sobretudo os especializados, as revistas técnicas, etc. faziam do jornal o divulgador central de tudo o que aparecia. Raro, assim, o intelectual, o técnico que ao precisar de meios de comunicação, não se tornasse jornalista, e começava então a ser notado, muito embora fizesse na imprensa uma divulgação menos informativa que propriamente especializada do seu próprio campo.” (BARROS, 1985, p. 180).

³² No âmbito desta pesquisa, basta lembrar a importância das viagens internacionais para Freyre, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, os irmãos Fédora, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro (que eram filhos de um agente de comércio exterior), Murillo La Greca e, numa geração um pouco mais nova, Francisco Brennand, Aloísio Magalhães, Ladjane Bandeira, José Cláudio, entre outros.

³³ Este episódio será tratado com mais de detalhe no item “*Lula Cardoso Ayres: criando o popular entre figuração e estilização*”.

1 O cenário das artes em Recife nas décadas de 1920 e 1930

Muito do que atualmente foi escrito a respeito das artes em Pernambuco assimilou uma interpretação criada por Abelardo da Hora, Hélio Feijó e Ladjane Bandeira ao fundarem a *Sociedade de Arte Moderna do Recife*. De maneira interessada, a partir de 1948, coube, sobretudo, a Ladjane Bandeira a tarefa de redigir tal versão da história da arte local. De modo geral, dois grupos de artistas eram vistos como rivais desde a década de 1930: os “acadêmicos”, considerados conservadores em termos estéticos, e os “independentes”, que teriam ensaiado uma espécie de renovação. Dispersos na imprensa pernambucana, os textos de Ladjane Bandeira teriam tido pouco impacto em produções mais recentes sobre as artes plásticas pernambucanas³⁴, se José Cláudio, a partir de 1979, não tivesse organizado ao menos quatro livros que solidificaram tal interpretação³⁵.

No entanto, mais do que uma oposição aguda entre os dois grupos, o que se pode depreender das poucas fontes disponíveis sobre o período é uma homogeneidade de temas tratados com diferentes soluções visuais. O Regionalismo, ou os temas telúricos, são uma constante tanto nos trabalhos dos “acadêmicos” quanto nos dos “independentes”. Mesmo o suposto clima de beligerância não se apresenta em comentários críticos escritos anteriormente aos de Ladjane Bandeira e de José Cláudio.

Tanto o capítulo destinado à arte pernambucana de Carlos Rubens em sua *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil* (1941a) quanto o artigo do crítico de arte pernambucano Lucilo Varejão (1942)³⁶ foram escritos depois da fundação da *Escola de Belas Artes de Pernambuco* (em 1932) e da formação do *Grupo dos Independentes* (em 1933), mas antes das formulações dos integrantes da *Sociedade de Arte Moderna do Recife* (a partir de 1948). Em ambos os textos, a suposta disputa parece menos pertinente e organizadora do mundo social da arte pernambucana.

³⁴ Entre os trabalhos recentes que utilizam este embate entre “acadêmicos” versus “independentes”, como evidência de um suposto campo artístico, estão Brito (2011) e Rodrigues (2008).

³⁵ Os textos de Ladjane serão retomados no item “*Ladjane Bandeira: figuração e abstração em sua página de arte*”. Os livros de José Cláudio aos quais se faz referência são: *Memória do Atelier Coletivo* (1979), *Artistas de Pernambuco* (1982), *Desenhos de Manoel Bandeira: originais do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano* (1983), *Tratos da Arte de Pernambuco* (1984).

³⁶ José Lucilo Ramos Varejão (1892 – 1965) foi jornalista, escritor, crítico de arte atuante no Recife. Professor de francês no *Ginásio Pernambucano*, integrou a *Academia Pernambucana de Letras*. Segundo José Cláudio (1984, p. 22), esse artigo foi escrito sob a encomenda de Souza Barros para a *Revista Arquivos*.

Os dois autores, apoiados nos artigos de Gilberto Freyre (1925), constroem, de modo geral, um panteão semelhante de artistas que se tornou, pouco a pouco, consensual na historiografia pernambucana. Jerônimo Telles Júnior³⁷ e Eugène Lassailly, pintor francês radicado em Pernambuco³⁸, seriam os patronos da pintura no Estado. Em seguida, viriam o pintor de paisagens Walfrido Mauricéa (discípulo de Telles que, segundo Varejão, tornou-se um imitador piorado do mestre), Frederico Ramos³⁹ e Henrique Elliot⁴⁰.

Acompanhando sobretudo a reconstituição de Varejão, depois desses precursores cria-se uma cisão geracional na qual se incluem Mário Nunes (Recife, 1889 – 1982), Álvaro Amorim (Belém, 1888- ?) e Baltazar da Câmara (Recife, 1890 – 1982), seguida por outro núcleo composto pelos irmãos Rego Monteiro (Fédora, Vicente e Joaquim), Murillo La Greca (Palmares, PE, 1899 – 1985) e Luis Costa (este teria morrido cedo e deixado pouco a ser analisado). Outros artistas que teriam morrido cedo foram Carlos de Hollanda e Nestor Silva. Varejão cita, ainda, Joaquim Cardozo como pertencente a este grupo geracional. Pouco mais jovens – e aí as “gerações” embaralham-se –, seriam Elezior Xavier, Hélio Feijó, Luis Jardim, Hamilton Fernandes.

³⁷ Sobre Telles Júnior, Varejão afirma: “Telles Júnior teve, porém, como nenhum outro, consoante assinalou Oliveira Lima, o sentimento local. A esse sentimento, todavia, não chegou ele, como fora de supor-se, pelos elementos meramente materiais da paisagem. Não foram os seus coqueiros e os seus visgueiros – para falar apenas nessas duas espécies vegetais que constituíram na sua obra como que uma permanente obsessão visual – não foram eles, apenas, que deram aos seus quadros o caráter da nossa latitude. Foi a luz, a nossa luz que ele soube captar e definir nas suas mais intraduzíveis dificuldades. Esta luz bem pernambucana e que aos menos perspicazes em observá-la parecerá a mesma de toda parte. Foi essa luminosidade de que Telles se serviu para fiar melhor as suas paisagens e dar-lhes o aspecto eminentemente nosso que elas apresentam” (VAREJÃO, 1942, p. 172).

³⁸ Artistas pernambucanos anteriores a Telles Júnior não são de simples identificação. Trata-se, sobretudo, de mestres artesãos de arte sacra. Há sempre aqueles que, como Freyre, retomam a tradição pictórica do Estado desde as produções de artistas holandeses, tais como Albert Eckhout e Frans Post, numa tentativa de criar uma imagem de pioneirismo cultural do Estado. Carlos Rubens (1941b) faz um breve inventário de tais artesãos. É possível encontrar mais informações em Pro (1959) e Acioli (2008).

Quanto ao pintor Lassailly, não há muita informação sobre ele ou sua produção para além do fato de ter sido um paisagista. Lucilo Varejão emite sua opinião a respeito das telas que conheceu: “Seduzido pelos bambuais que se inclinam às margens do nosso Beberibe e do nosso Capibaribe, seus verdes, embora opulentos, não têm, a incidência solar, a mesma exuberância, a mesma riqueza dos verdes de Telles. Sua paisagem é mais monótona e mesmo mais linear que a do outro – do que se depreende certa vacilação, certo medo de falsear o original, o que constituía aliás uma superstição da época. Ainda assim, num labor de cada dia, deu em fixar nossa zona suburbana e nossa zona da mata e deixou uma obra densa e por isso mesmo seu tanto imperfeita – mas valendo como informação honesta e amorosa de muito bocado que já hoje está desfigurado ou mesmo irreconhecível” (VAREJÃO, 1942, p. 172).

³⁹ Diz Varejão sobre Frederico Ramos: “bem nascido e melhor criado, educado em Paris onde chegou mesmo a ter seu ‘atelier’ creio que com Rosalvo Ribeiro, aqui não produziu o que fora de esperar. Propunha-se a trabalhar em figuras mas só uma ou outra rara cousa, das que lhe tenho visto, é digna de ser analisada” (VAREJÃO, 1942, p. 173).

⁴⁰ “Iniciando-se, creio, nos tais retratos por fotografia, chegou, entretanto, pelo seu esforço pessoal, a fazer algumas figuras razoáveis. Cabeças suas, sobretudo, são quase sempre perfeitas e apanhando o caráter do modelo com um flagrante digno de nota.” (VAREJÃO, 1942, p. 173).

Luiz Soares, Cícero Dias, Augusto Rodrigues foram pernambucanos que, por não terem tido o reconhecimento do meio, teriam migrado para o sul do país ou para a Europa. O mesmo teria ocorrido com os estrangeiros instalados em Recife, Mário Túlio e Percy Lau. Varejão termina seu artigo mencionando Francisco Lauria e Lula Cardoso Ayres como os mais novos e promissores. Seria esse o panteão consensual entre os que escreveram a respeito da arte no Estado. Uns entram, outros saem, mas como as informações sobre a maioria deles é realmente lacunar, em poucos casos pode-se assegurar intenções políticas nas escolhas e obliterações⁴¹.

De todo modo, foi nos anos 1930 que as artes pernambucanas vivenciaram algum tipo de movimentação mais organizada, ultrapassando esforços individuais e isolados como na época de Telles Júnior e Eugène Lassailly. Pelo quadro disponível na seção de *Anexos* na (página 330) pode-se visualizar os artistas que atuaram no cenário recifense em algum momento de suas vidas, suas respectivas idades e lugares de residência entre os anos 1925 e 1965.

Em 1932, os artistas envolvidos com a fundação e os primeiros professores da *Escola de Belas Artes de Pernambuco* – Álvaro Amorin, Baltazar da Câmara, Bibiano Silva (1889 – 1969), Fédora do Rego Monteiro Fernandes, Heinrich Moser, Mário Nunes, Murillo La Greca – tinham idade variando entre 42 e 46 anos. As únicas exceções eram Henrique Elliot, 31, e Murillo La Greca que contava 33 anos, sendo que este último já tinha passado por estágios de formação de um ano no Rio de Janeiro e de sete na Itália, para onde retornaria por mais três anos entre 1937-39.

Foi esse núcleo artístico, associado a profissionais liberais, que encabeçou a fundação da *Escola*, seguindo o modelo organizacional da *Escola Nacional de Belas Artes* (ENBA)⁴². Entre artistas, médicos, advogados, engenheiros e arquitetos, cerca de metade dos principais envolvidos nos primeiros anos de funcionamento da nova instituição tinham atuação pedagógica em outras instituições de ensino.

⁴¹ Em *Artistas de Pernambuco*, José Cláudio foi capaz de encontrar outros pintores não citados nem por Varejão, nem por Rubens. No entanto, poucas informações biográficas são adicionadas e, de fato, não alteram o encadeamento do raciocínio quase geracional (CLÁUDIO, 1982).

⁴² Basta ver a lista dos presentes na ata de fundação, na qual constavam, basicamente, nomes de artistas. Já na lista do corpo docente registrada no relatório de Inspeção de 1937, a lista se estende para outros profissionais. Para mais detalhes, ver Norma de Oliveira Marques (1988).

Formação e atuação profissional dos primeiros integrantes da Escola de Belas Artes de Pernambuco

Nome	Nasc. – Morte	Formação	Onde se formou	Atuação profissional
Antão Bibiano Silva	1889 – 1969	Escultor	ENBA (1913)	Professor secundarista, cargos técnico-burocráticos municipais e federais
Adalberto Afonso Marroquim	1888 – 1957	Bacharel em Direito	Faculdade do Recife	Professor secundarista e cargos burocráticos estaduais
Abelardo de Albuquerque Gama	1896 – ?	Engenheiro-Arquiteto/Bacharel em Ciências e Letras	Sem informação	Professor secundarista e cargos burocráticos estaduais
Álvaro Augusto Vieira do Amorim	1888 – ?	Pintor	Aluno de Telles Junior	Professor secundarista, pintor, cenógrafo, técnico do Teatro Santa Isabel
Baltazar José Estevão Dornellas da Câmara	1890 – 1982	Pintor	Aluno de Franz Hoepper, Carlos Fiedder e Irmãos Chambelland	Pintor
Domingos da Silva Ferreira	1897 – ?	Engenheiro Civil	Escola de Engenharia de Pernambuco	Cargos técnicos municipais
Fédora do Rego Monteiro Fernandes	1890 – 1975	Pintora	ENBA, Académie Julian; Aluna de Brocos, Visconti, Gervais, Gultin, entre outros	Professora secundarista
Georges Henri Munier	1889 – ?	Arquiteto	Escola de Curso Especial da Cidade de Paris	Sem info.
Heinrich August Johann Moser	1886 – 1947	Pintor-Vitralista	Escola Real de Artes Aplicadas (Baviera) Real Academia de Belas Artes de Munique (1909)	Pintor e vitralista
Heitor da Silva Maia Filho	1901 – ?	Engenheiro-Arquiteto/ Pintor	Aluno de Telles Junior, Mauricéa, Henrich Moser, Giacomo Palumbo.	Cargos técnicos municipais
José Jayme Oliveira da Silva	1900 – ?	Engenheiro-Arquiteto	Escola Politécnica de Pernambuco	Sem info.
Joel Francisco Jayme Galvão	1895 – ?	Engenheiro Civil	Estudou na Escola de Engenharia de Pernambuco (1934)	Cargos técnicos municipais, diretor da EBAP de 4/3/1936 à 4/5/1943.
João Alfredo Gonçalves da Costa Lima	1888 – ?	Médico Cirurgião	Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro / Universidade Federal do Rio de Janeiro (1924)	Professor universitário; vice Reitor da UFPE em 1955
Mário Luna de Castro Nunes	1889 – 1982	Pintor	Aluno de Telles Junior, Mauricéa, Henrich Moser, Giacono Polumbo.	Professor secundarista
Vicente Murillo La Greca	1899 – 1985	Pintor	Instituto Superior Di Belle Arti-Roma (1924). Aluno de Henrique Bernadelli no RJ (1918-1919); Curso de Especialização de Pintura a Fresco em Roma (1937)	Pintor

A *Escola de Belas Artes de Pernambuco* congregou artistas formados em grandes instituições nacionais e internacionais, discípulos de pintores com certo renome regional e profissionais liberais de algum modo envolvidos com a administração pública da cidade do Recife.

Já o chamado *Grupo dos Independentes* formou-se em torno de duas exposições, uma organizada em 1933 e outra em 1936. Os organizadores diferenciavam-se dos “acadêmicos” pela faixa etária e atuação no mercado de trabalho.

Em 1933, ano da primeira exposição, o mais novo, Danilo Ramires Azevedo, tinha apenas quatorze anos de idade, ao passo que Luiz Soares, beirava os 60 anos, e passava a ser conhecido tanto no Rio quanto em São Paulo como pintor primitivista⁴³. Todos os demais tinham entre 20 e 33 anos. Elezior Xavier, amigo próximo dos acadêmicos Mário Nunes e Baltazar da Câmara, tinha acabado de chegar do Rio de Janeiro, onde estudou no *Liceu de Artes e Ofícios*; por intermédio de Freyre, havia conhecido o grupo modernista carioca. Percy Lau, filho de pai inglês e nascido no Peru, instalou-se em Recife em 1921, aos dezoito anos, partindo para o Rio de Janeiro por volta de 1936. Todos os demais eram artistas locais com pouca ou nenhuma circulação nacional, até o momento da primeira exposição em 1933.

Esse grupo se caracterizava por trabalhadores da imprensa. Ilustradores dos jornais sediados na Rua do Imperador, o que lhes conferia um círculo de sociabilidade ambientado nos cafés da cidade frequentados pela intelectualidade pernambucana imantada pelas redações dos jornais.

⁴³ Nascido em 1875 no Recife, Soares foi aluno de Telles Júnior. Residiu na Europa por 14 anos e, retornando ao Brasil, ficou conhecido como um pintor primitivista, apesar de sua formação erudita.

Tabela 1 – Formação e atuação profissional dos integrantes do *Grupo dos Independentes*

Nome	Nasc.-Morte	Formação	Atuação Profissional
Augusto Rodrigues	1913-1993	Trabalha no atelier de Percy Lau.	Ilustrador do <i>Diário de Pernambuco</i> (1933) e quando se transfere ao Rio de Janeiro, em 1936, colabora com outras publicações como <i>O Estado de S. Paulo</i> , <i>O Cruzeiro</i> etc.
Antão Bibiano Silva	1889-1969	ENBA (1913)	Professor secundarista, escultor de peças mortuárias, cargos técnico-burocráticos municipais e federais.
Carlos de Hollanda	1905-1938	Estudou escultura com Bibiano Silva	Professor da <i>Escola Técnico-Profissional Masculina do Recife</i> .
Danilo Ramires Azevedo	1919-?	Aluno de Baltazar da Câmara e Rodolfo Lima no Ginásio Pernambucano	Secretário de redação do <i>Diário de Pernambuco</i> . No Rio de Janeiro, por intermédio de Agamenon Magalhães, trabalha como repórter e paginador gráfico. Autor de teatro, foi também ator do <i>Teatro Dulcina</i> .
Elezier Xavier	1907-1998	Teve aulas com Mário Nunes, Baltazar da Câmara, Henrique Elliot. Por intermédio de Gilberto Freyre, é apresentado ao grupo modernista do Rio de Janeiro, onde frequenta aulas no <i>Liceu de Artes e Ofícios</i> .	Professor em diversos colégios do Recife.
José Francisco Lauria	1912-?	Escola Politécnica (inconcluso); monta atelier com Percy Lau, Carlos de Hollanda, Luiz Soares;	Caricaturista de jornais em Recife; depois de sua estada na Europa, passa a trabalhar na embaixada americana; em 1950, é diretor do <i>Departamento de Desenho da Campanha Nacional Contra Tuberculose</i> .
Luiz Soares	1875-1948	Aluno de Telles Júnior	Bancário
Manoel Bandeira	1900-1964	Aluno de Eládio/Eládio? Cavalcanti e Bibiano Silva.	Ilustrador de jornais, livros e revistas em Pernambuco.
Nestor Silva	1911-1937	Autodidata.	Desenhista e caricaturista do <i>Diário da Manhã</i> (PE), <i>Revista Para Todos</i> (RJ), de livros como o <i>Maxambombas e Maracatus</i> de Mário Sette.
Percy Lau	1903-1972	Aluno de Heinrich Moser (1921); aluno de Carlos Oswald no <i>Liceu de Artes e Ofícios</i> – RJ (1938).	Ilustrador de livros e jornais de Pernambuco. Ilustrador do IBGE.
Hélio Feijó	1913-1991	No Rio de Janeiro, estuda com Carlos Chambelland (1929) e com Portinari (1932)..	Desenha charges para o jornal <i>O Globo</i> . Como arquiteto, assume cargos públicos na prefeitura do Recife.

Fonte dos dados biográficos: Rodrigues (2008)

Especialmente Bibiano Silva e Elezier Xavier circulavam bem entre “acadêmicos”. O escultor Bibiano Silva, signatário da ata de fundação da *Escola*, foi um dos idealizadores do *Salão dos Independentes*⁴⁴. Bibiano, que mantinha um atelier de estátuas mortuárias em Recife, foi professor de muitos artistas vinculados, pela crítica recente, ao movimento de “renovação”, entre eles Manoel Bandeira e Carlos de Hollanda. Elezier, por sua vez, foi aluno de Mário Nunes, Baltazar da Câmara, Henrique Elliot – três grandes referências para a *Escola*. Segundo Eduardo Bezerra Cavalcanti (2001, p. 55), Elezier Xavier fez a mediação entre os dois grupos, colaborando para que o *I Salão* fosse uma “mostra de porte e confraternização da comunidade artística local”.

Segundo Souza Barros,

Vejo, no entanto, que nos idos de 1933 e 1934, Francisco José Lauria, com Hélio Feijó, Elezier Xavier, Nestor Silva, Carlos de Hollanda, Lothe Schaer, Percy Lau, Augusto Rodrigues e Carlos Amorim organizaram o I e o II Salão Independente, no Recife⁴⁵. Eram as primeiras afirmações de “modernismo” na pintura ou, mais seguramente, de transição, e seus autores se declaravam *independentes* sem que houvesse um Salão oficial que os tivesse recusado... (BARROS, 1964, p. 104, grifos do autor).

Essa identidade de “independente” não estava calcada na contraposição ao suposto conservadorismo da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*. Os participantes do salão de 1933 evidenciam a proximidade entre os dois grupos, hoje em dia, retratados de maneira bastante estanque. Participaram do evento: Manoel Bandeira, Nestor Silva, Percy Lau, Mário Nunes, Emília Marchezinni, Neves Daltro, Hélio Feijó, Elezier Xavier, Danilo Ramires Azevedo, José Norberto, Baltazar da Câmara, Carlos Hollanda, Crisolice Lima, Agenor Cezar, Lothe Schaer, Fédora do Rego Monteiro Fernandes, Argéa, Luis Jardim, Mário Túlio, Cláudio Damasceno, Luiz Soares e Augusto Rodrigues (RODRIGUES, 2008, p. 48).

José Cláudio, em seu livro *Tratos da Arte em Pernambuco* (1984, p. 43), utiliza um depoimento de Elezier Xavier para fazer a reconstituição dos participantes. Na lista sugerida, os nomes de Murillo La Greca e Álvaro Amorim, ambos professores da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, são acrescidos aos expositores. O simples fato de Elezier, mesmo que por um lapso de memória, ter incluído o nome de La Greca, um dos mais ferrenhos defensores da arte dita “acadêmica” atuante em Pernambuco, indica a pouca rivalidade entre “acadêmicos” e “independentes” naquele contexto.

⁴⁴ Atribui-se às reuniões em seu atelier as decisões de artistas tanto em fundar a *Escola* como a de organizar a exposição de 1933. Ver, entre outros, Rodrigues (2008).

⁴⁵ Souza Barros confunde-se com as datas. O segundo salão ocorreu em 1936 – e não em 1934, como diz.

Tomando-se a lista dos 22 expositores⁴⁶, não se tem maiores informações a respeito de oito deles (36%), o que leva à consideração de que suas experiências artísticas limitaram-se a um período específico de suas vidas, ou eram estritamente ligadas às profissões gráficas (principalmente a de caricaturista). Dos quatorze restantes, quatro (18%) são artistas tidos por “conservadores”: Mário Nunes, Baltazar da Câmara, Fédora do Rego Monteiro Fernandes – diretamente envolvidos com a *Escola de Belas Artes* – e Agenor Cesar.

Verifica-se também, no *II Salão dos Independentes* (1936), a presença de “conservadores”. Teriam participado dessa edição, Nestor Silva, Elezzer Xavier, Lothe Schaer, Hélio Feijó, Percy Lau, Luiz Soares, Augusto Rodrigues, Emília Marchezinni, Danilo Ramires Azevedo, Carlos de Hollanda, Francisco Soares Lauria, Edson Figueiredo e os “acadêmicos” Henrique Elliot, Baltazar da Câmara, Mário Nunes e Agenor César. De qualquer modo, o sucesso comercial dos “renovadores” nos *Salões dos Independentes* foi relativo. Ao que parece, os únicos que conseguiram emplacar alguma venda foram Mário Nunes e Agenor César (Cf. RODRIGUES, 2008, p. 51).

As obras expostas nos salões de 1933 e de 1936 não foram localizadas, o que dificulta consideravelmente a avaliação das soluções pictóricas que os artistas “independentes” propuseram e realizaram naquele momento. Observando algumas telas de datas próximas à exposição nos salões, no entanto, pode-se balizar as sugestões formais de alguns dos artistas. Luiz Soares, por exemplo, retratou uma festa de São João em uma pequena aquarela dedicada a Elezzer Xavier (figura 9). Nela, os traços rápidos revelam um homem com um buquê de flores, contracenando com uma mulher num local que parece ser um palco de teatro. Os músicos, na parte inferior do tablado, tocam trombone e zabumba. Na parte direita da cena, há outros dois homens que parecem ser um sanfoneiro e um cantor ou narrador. O pano entreaberto faz a divisão entre palco e bastidor. O escuro do céu e do entorno, o público anunciado apenas por silhuetas sombreadas, além das bandeirinhas de São João, reforçam a ideia de um palco improvisado em meio a uma festa popular.

Outros seis guaches de Luiz Soares figuram na Coleção Mário de Andrade do IEB/USP. Os títulos dos trabalhos indicam a preferência por objetos populares como o *Frevo* – *Carnaval pernambucano*, o *Maracatu* – *Cabinada velha*, *Um casamento matuto*, *Serenata*

⁴⁶ Não foi possível recuperar, nem mesmo em reproduções, telas ou informações complementares sobre Emília Marchezinni, Neves Daltro (caricaturista), Danilo Ramires Azevedo, José Norberto, Crisolice Lima (aluna de Elezzer Xavier), Lothe Schaer, Argêa e Cláudio Damasceno. A pouca ou nenhuma informação que restou sobre estes artistas pode ser interpretada como indício do grau de amadorismo e da baixa institucionalização que caracterizavam o *Salão* e o mundo das artes em Pernambuco.

de subúrbio; Fandango e Paisagem: Pina. Todas com o mesmo tipo de composição simples e colorida do desenho dedicado à Elezier.

A própria fatura das imagens busca a simplicidade. Diferentemente das aquarelas de Cícero Dias, nas quais a memória e o saudosismo dos tempo de engenho mesclam-se a uma atmosfera onírica com referências surrealistas, as de Soares aproximam-se das convenções da chamada pintura ingênua, retratando cenas e temas que, aos poucos, configuraram-se como “cultura popular”. Não por acaso foi comparado, no início dos anos 1940, com artistas ditos primitivos como Djanira e Heitor dos Prazeres (Cf. RODRIGUES, 2008, p. 95). Elezier Xavier diz: “Luiz Soares era considerado um ingênuo relativamente, em certo tempo. Antes foi aluno de Telles Júnior, fazia os coqueiros, as praias, depois deixou.” (XAVIER apud CAVALCANTI, 2001, p. 57). Dada sua formação ao lado de Telles Júnior, é muito provável que tenha adotado conscientemente esta estratégia de unir forma singela e temática popular.

Por outro lado, Soares não era propriamente um pintor popular. Já havia estado na Europa por 14 anos, ao retornar (em data ignorada) fixou-se no Rio de Janeiro onde fez sua primeira exposição individual em 1938, no Liceu de Artes e Ofícios. Segundo José R. Teixeira Leite:

Luiz Soares não era a rigor um ingênuo, procurava deliberadamente externar uma visão singela dos seres e das coisas brasileiras, consubstanciando-se sua pintura tematicamente em festas, tipos e costumes populares, que traduzia no desenho correto e num admirável colorido (LEITE, 1988, p. 483-484).

Pela análise dos títulos das obras que Soares expôs no *Salão* de 1933 conforme reconstituído por Nilse Rodrigues (2008, p. 48), não é difícil imaginar o caráter regional que a maioria delas assumia: *Pastoril*, *Frevo* (dois quadros), *Lavadeiras*, *Cantadô*, *Paisagem brasileira*, *Cabeça de matuto*, *Contramestre*, *Macahibeira*, *Castanheira*, *Volta da missa*, *Cabeça de caboclo*. A mesma tendência para o apelo regional é sugerido em títulos de quadros de outros integrantes do grupo tais como Elezier Xavier (*Negrinha*, *Rua Direita*, *Rua de São Jorge*, *Menino*, *Becco do Serigado*, *Praia do Pina* e *Vaqueiro*), Carlos de Hollanda (*Soldado pernambucano*, *Negro*, *Fome*), Percy Lau (*Usina Serra Grande*, *Igreja do Espírito Santo*, *Pina*), Manoel Bandeira (*Becco de Suxurra*, *Velho chafariz*, *Praia de Olinda*, *Recife*). Mesmo os “acadêmicos” Agenor César (*Cajueiro*, *Igreja do Carmo de Olinda*, *Capela dos milagres*, *Sol de inverno*, *Chora menino*) e Mário Nunes (*Barco de pesca*, *Amparo*, *Trechos de Olinda*, *Casebres*) apresentaram quadros com a mesma temática.

Embora houvesse algumas diferenças formais entre os trabalhos dos ditos “acadêmicos” e dos “independentes”, havia também um idioma partilhado no recorte temático e no uso da figuração facilmente reconhecida pelo público visitante. Boa parte do que era

exibido podia ser associado aos costumes, às vistas urbanas ou às paisagens naturais da região.

Cavalcanti, autor de um livro sobre Hélio Feijó, reconhece a unidade existente entre representantes dos “independentes” e dos “acadêmicos”. Diz o autor:

À primeira vista, não se percebe nenhuma inovação temática ou pictórica nessas pequenas pinturas sobre papel (*Casal*, por Elezzer Xavier em 1935 e *Endomingados*, por Luiz Soares) se comparados ao realismo de Henrique Elliot nas décadas anteriores (CAVALCANTI, 2001, p. 57–58).

Elezzer Xavier, em entrevista bem posterior aos anos 1930 à Cristina Inojosa, afirma:

Quer dizer, não propriamente o próprio Recife, apenas, eu me estendi a [pintar] outras cidades, como Olinda, Igarassu, Itamaracá. Agora, quanto à tendência de apreciar essa parte da cidade, é muito interessante. E (...) por que eu fiquei pintando o Recife, as velhas ruas, as velhas igrejas, mesmo o costume do povo? [...] vendo, certa vez, a biografia, por exemplo, de um pintor, em Paris, o Trigo⁴⁷. Então, li que o Trigo só fez pintar as velhas ruas (...), os velhos quintais, até as galinhas ciscando. Achei isso muito bonito. O Vlaminck e também o próprio Renoir, eles fizeram... O Renoir pintou, por exemplo, aspectos de Paris pela manhã, à tarde, à noite, tudo isso. Então, eu fiquei muito contente. Bom, então, eu estou certo, vivo pintando o Recife, Olinda e as velhas cidades e também a parte folclórica (XAVIER; INOJOSA, 1981, p. 3).

Pelas referências elencadas por Xavier, nota-se a cumplicidade que havia entre “acadêmicos” e “independentes” até mesmo nos mestres escolhidos. O que se valorizou na pintura de Vlaminck não foi o *fauve* ou o cubismo, mas, sim, as paisagens. Vlaminck foi valorizado porque se dedicou a retratar vistas de Paris. Não é difícil imaginar Mário Nunes ou mesmo Murillo La Greca citando Renoir e Zenon Trigo como grandes mestres.

O assim chamado *Grupo dos Independentes* teve existência efêmera. De fato, as únicas atividades que performatizaram a identidade do coletivo, para além da sociabilidade existente entre os artistas trabalhadores da imprensa⁴⁸, foram as duas exposições por eles organizadas, uma em 1933 e a outra em 1936.

Mesmo que alguns dos “independentes”, como Nestor Silva (figura 10), explorassem temas e formas expressivas distintas daquelas prezadas pelos integrantes da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, elas não parecem ter criado uma rivalidade tão acentuada entre os dois colegiados. Os debates acerca da linguagem visual e das questões formais dos quadros, que visivelmente estão postos ao se comparar a produção de cada um dos artistas, não parecem ter motivado grandes contendas. Dito de outro modo, as discussões a respeito de questões

⁴⁷ Provavelmente Xavier refere-se ao aquarelista Zenon Trigo (1850-1914).

⁴⁸ Nesse caso, a falta de fontes disponíveis impede o detalhamento de quão profunda era essa rede de sociabilidade. Tratava-se apenas de coleguismos ou haveria, de fato, uma interdependência forte entre os diferentes atores da cena? A fragilidade, ou a ausência de autonomia do campo artístico em Pernambuco nesse período, sugerida até mesmo pela falta de fontes, leva a supor que a interdependência entre os artistas era extremamente frágil, uma vez que o artista dependeria mais de outras instâncias tais como suas fontes de emprego na imprensa e no funcionalismo público.

formais e internas às obras não se sobrepuseram – ou, ao menos, não chegaram a ser explicitadas em textos escritos que permitissem sua reconstituição – àquelas a respeito dos assuntos retratados. Dessa forma, não é difícil encontrar depoimentos de artistas e críticos de ambos os grupos atuantes na primeira metade do século XX, defendendo a necessidade de se retratarem os costumes locais e a paisagem. Por outro lado, são raríssimos (se não inexistentes) os artigos na imprensa nos quais se discutia em profundidade as soluções formais (cores, composições, referências iconográficas etc.) que cada pintor utilizou, ou deveria utilizar, em seus trabalhos. Nos artigos e depoimentos encontrados, o tema das obras é, constantemente, o centro das atenções.

Na mesma entrevista, um pouco mais à frente, Xavier posiciona-se contra a arte abstrata. Diz ele:

A pintura abstrata, eu tenho vários mestres, vários livros, muito interessante, como curva, como linha, mas a meu ver isso não traz nenhuma mensagem, absolutamente. (...) Certa vez eu estava em São Paulo e visitei uma Bienal. Vi um quadro que sua medida era cerca de uns três metros por dois e pouco. O quadro representava uma faixa horizontal marrom, dois terços do quadro em verde e uma pequena oval em branco, do lado direito, em cima. O título do quadro: Paisagem Número Doze. Tenha paciência! Como é que existe isso? (...) Então o abstracionismo, para mim, não traz nenhuma mensagem. É muito lindo. Certo? Respeito tudo isso, mas fico na minha pintura (XAVIER; INOJOSA, 1981, p. 4).

Opinião semelhante foi expressa pelo “acadêmico” Baltazar da Câmara também em entrevista bem posterior aos anos 1930. Diz o pintor:

Olhe, eu fui a Roma jantar um dia com o diretor da Escola de Belas Artes de Roma, agora antes de chegar lá eu fui a uma exposição moderna, fiquei tonto, vi tanta coisa horrorosa, imagine, um feixe de ferro amarrado com arame em cima de uma pedra, e então uma placa de bronze A Prisioneira! Ora veja, pelo amor de Deus, A Prisioneira; um quadro grande cheio de pedaços de jornais colados (...), eu perguntei “o que é isso?”, “há, é um experimento, não é definitivo é um experimento”. (...) Eu fui então jantar com Davine, a Senhora Davine, excelente criatura, italiana, eu disse “olha, eu vi agora uma exposição moderna, de modo que está decadente, a arte está decadente”, Davine diz “não concordo com o senhor, porque enquanto houver talento não haverá decadência, a começar pelo senhor, que é um talento” (CÂMARA; INOJOSA, 1980, p. 6).

Apesar de se utilizarem aqui entrevistas realizadas entre os anos 1980 e 1981 para elucidar os anos 1930, correndo sério risco de cair em anacronismos⁴⁹, as posições similares de dois representantes de um suposto antagonismo entre “acadêmicos” e “independentes” mostra como a questão central das artes em Pernambuco para esse grupo de artistas girava menos em função das inovações da linguagem, e mais na adequação dos temas representados.

⁴⁹ A falta de depoimentos, entrevistas, notícias na mídia impressa contemporânea aos eventos de 1930 no mundo das artes em Pernambuco apenas evidencia o quanto o ambiente era frágil e pouco autônomo. Se forem usadas entrevistas muito posteriores para inferências a respeito do passado, é por pura falta de material contemporâneo aos acontecimentos.

Nos dois trechos citados, os artistas mostram-se atônitos com o grau de autonomia que a forma assumiu perante a um referente específico.

Ainda que em 1933 o debate a respeito da forma nas artes visuais não tivesse sido materializado em artigos sistemáticos na imprensa de Recife – algo que ocorrerá com vigor apenas em 1948 com a exposição de Cícero Dias –, os artistas já tinham conhecimento das vanguardas europeias, que de certa maneira dinamizavam os questionamentos formais, por ao menos três vias: a) pelo debate travado entre futurismo e regionalismo tradicionalista, encabeçado por Joaquim Inojosa e Gilberto Freyre⁵⁰; b) pelas viagens que muitos pernambucanos fizeram ao Rio de Janeiro e/ou à Europa; c) pela exposição da *Escola de Paris* trazida por Vicente do Rego Monteiro, em 1930. O conhecimento das vanguardas, no entanto, não foi capaz de criar uma pauta específica para a pintura pernambucana que colocasse em questão formas expressivas para além dos objetos retratados. Dito de outro modo, a forma visual, enquanto material possível de debate e disputa, não parece ter se tornado o mote principal daqueles que escreveram sobre arte em Pernambuco até meados dos anos 1940.

A suposta rivalidade sugerida por Ladjane Bandeira, consolidada por José Cláudio e replicada em estudos recentes, portanto, pode ser matizada, uma vez que (como se mostrará ao longo dos próximos itens) a unidade temática foi mantida e as inovações formais não geraram tanto alarde na imprensa local tal como ocorreria na exposição de Cícero Dias no final da década seguinte, em 1948.

O apelo a temas regionais, comum entre “acadêmicos” e “independentes”, também está presente, no mesmo período, na produção de outros artistas atuantes em Pernambuco, tais como Lula Cardoso Ayres e o próprio Cícero Dias. Com formações e soluções expressivas distintas, ambos fazem figurar a “região” em seus quadros das décadas de 1920 e 1930.

É o caso do guache de 1938 *Mulher Rendeira* de Lula Cardoso Ayres (figura 11), no qual retrata, com um grande domínio dos volumes, uma mulher cafuza sentada sobre os joelhos, dedicada à arte da renda, em um alpendre de casa na zona rural.

Esse regionalismo estava menos presente na produção dos irmãos Rego Monteiro. Vicente, na década de 1920-1930, enveredou para o nativismo de cunho indigenista; Joaquim mudou-se para Paris no início dos anos 1920 e de lá não retornou, falecendo em 1934; Fédora manteve-se pintora de natureza morta e retratos.

⁵⁰ Para uma reconstrução detalhada do debate entre Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa ver Barros (1985), Azevedo (1996), Inojosa (1969), entre outros.

No início de suas carreiras, a inserção de Ayres e Dias no mundo das artes em Pernambuco diferenciou-se da dos demais artistas, pois eram descendentes de grandes famílias abastadas, mesmo que em declínio econômico. Nesse momento, não precisavam preocupar-se em assumir cargos de professores, pequenos empregos burocráticos ou de ilustradores na imprensa como meio de subsistência, algo que ocorrerá com Ayres apenas no final dos anos 1940. As heranças, familiares ou provindas de alianças matrimoniais, garantiam-lhes condições de vida relativamente confortáveis e disposições objetivas para o estudo das artes em grandes instituições nacionais e estrangeiras. Recife para eles, na década de 1930, foi um local de passagem, e logo inseriram-se em uma rede de sociabilidade condizente com sua origem familiar ou filiação ideológica. Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, após retornarem do Rio de Janeiro, aproximaram-se de Gilberto Freyre (colaborando com o Congresso Afro-Brasileiro de 1934).

Já Vicente do Rego Monteiro teve uma trajetória um pouco diferente. Oito anos mais velho do que Cícero Dias e com onze a mais do que Lula Cardoso Ayres, Vicente já vivia relativa decadência financeira de sua família no início dos anos 1930. Obteve uma sobrevivência econômica pelo casamento com a francesa Marcelle Louis Villard. Uma vez instalado em Recife em 1935, passa a trabalhar na imprensa ao lado do integralista Manuel Lubambo⁵¹. Fédora do Rego Monteiro Fernandes, por sua vez, integrou-se à *Escola de Belas Artes de Pernambuco* como uma das fundadoras.

No final dos anos 1930 e início da década de 40, o *Grupo dos Independentes*, artistas vinculados à indústria gráfica, dispersou-se. Uns migraram para o Rio de Janeiro, outros deixaram de dedicar-se com tanto afinco às artes e passaram a ocupar pequenos cargos públicos. Luis Jardim tornou-se ilustrador constante na José Olímpio; Percy Lau empregou-se no IBGE como desenhista; Luiz Soares, em 1937, mudou-se para o Rio de Janeiro; Augusto Rodrigues, em 1935 passou a viver no Rio de Janeiro e tornou-se colaborador de periódicos como *O Estado de S. Paulo* e *O Cruzeiro*. José Cláudio atribui essa “diáspora” ao advento do Estado Novo, período em que, durante a interventoria de Agamenon Magalhães, o clima político no Recife não parecia propício aos artistas: os painéis de Di Cavalcanti e Noemi

⁵¹ A adesão de Vicente ao integralismo será explorada no item dedicado ao pintor. Cabe ressaltar aqui que, ao menos dois integrantes do *Grupo dos Independentes*, se não eram militantes possuíam fortes simpatias pelos partidos e movimentos de esquerda. Carlos de Holanda era simpatizante da Aliança Libertadora Nacional e Hélio Feijó, do Partido Comunista. O engenheiro Heitor Maia Filho, fundador da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, foi preso durante o Estado Novo, segundo Paulo Cavalcanti (1980, p. 159). É de se notar também que, mesmo estando em Recife durante a execução dos dois *Salões dos Independentes*, Vicente do Rego Monteiro não participou de nenhum deles.

Mourão no quartel do Derby foram destruídos em 1937; Hélio Feijó foi preso, por conta de um desenho retratando um soldado com um fuzil, além de outros casos.

Os artistas envolvidos com a fundação da *Sociedade de Arte Moderna do Recife*, criada em 1948, foram responsáveis pela interpretação de que os dois *Salões dos Independentes* (1933 e 1936) representaram o início da “renovação estética” nas artes pernambucanas. Alguns textos críticos surgidos a partir dos anos 1950, como os de Ladjane Bandeira, criaram, para a história da arte em Pernambuco, essa narrativa, que, pouco a pouco, esparramou-se para outros autores contemporâneos. Embora muitos dos artistas que expuseram nos salões tivessem formas expressivas menos coadunadas com os “acadêmicos”, eles não eram os únicos a expor nestes eventos e o debate em torno de questões formais não parece ter extrapolado o âmbito destas exposições, uma vez que não deixaram registros em artigos ou depoimentos. Pela raridade das exposições fica também difícil mensurar o grau de diálogo existente entre os artistas. Sua força enquanto grupo de vanguarda, ou mesmo a existência de um campo das artes relativamente autônomo em Pernambuco, deve ser matizada.

2 Entre soluções expressivas estabelecidas e temas telúricos: a *Escola de Belas Artes de Pernambuco*

Escola de Belas Artes de Pernambuco surgiu em 1932 da iniciativa de um grupo de artistas, arquitetos e engenheiros. Bibiano Silva, Baltazar da Câmara, Mário Nunes, Álvaro Amorim, Murillo La Greca e Henrique Elliot, estavam presentes no momento de sua fundação⁵². Tendo como modelo a *Escola Nacional de Belas Artes* do Rio de Janeiro, essa nova instituição foi criada a partir de uma crise institucional que cindiu o corpo docente do *Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco*. Artistas liberais desejavam transformar o *Liceu* em uma *Escola de Belas Artes e Arquitetura*, mas os artistas mecânicos teriam resistido.⁵³

A movimentação dos artistas engenheiros e arquitetos logo conseguiu atrair a simpatia dos poderes públicos instituídos após a revolução de 1930. O prefeito Antônio de Góis chegou a afirmar que:

[a fundação da Escola] é uma iniciativa brilhante, que deve, certamente, ter o apoio de todos que se interessam pelo desenvolvimento artístico do nosso meio. Ela virá, quando concretizada, satisfazer a uma lacuna, que, de há muito, se tem feito sentir. Deve por isso mesmo, merecer o auxílio dos poderes públicos porque constitui uma iniciativa de grande relevância social (GÓIS, A. D. A Província. Recife, 1932, 20 de Abril de 1932 apud GALVÃO, 1952, p. 588).

No discurso de inauguração da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, o jurista Adalberto Marroquim declarou:

A verdade, a triste verdade é que nós precisamos de edificar uma Arte, de construir uma Arte, de criar uma Arte, e, à falta de Mecenas que ampare os artistas de boa vontade, e à mingua das beteghe (sic) de generosos cândidos e acolhedores, como sucedia na Renascença, só um meio temos de orientar a mentalidade estética popular e de incutir no espírito desta raça em formação, rebelde e descuidosa, aos poucos, como quem destila uma essência de raros e delicados perfumes, a significação construtora do ideal artístico; é a Escola, porque esta facilita e simplifica o esforço dos que se empenham na árdua tarefa de ensinar e, logo, de civilizar (MARROQUIM, 1952).

⁵² O corpo docente da nova escola contava com 33 professores divididos entre pintores, escultores, gravadores, vitralistas, maestros, médicos, engenheiros, arquitetos e bacharéis em direito. Para mais detalhes sobre o currículo e a organização dos cursos, ver Marques (1988) e Silva (1995).

⁵³ Pouco se sabe dos motivos que levaram um grupo de professores a romper com o *Liceu* e fundar uma nova instituição. Esse rompimento não consta na maioria dos relatos ou teses sobre a fundação da *Escola*. No entanto, Pe. Ferdinand Azevedo comenta o fato em seu artigo “Universidade Católica de Pernambuco: subsídios para sua história” (1976, p. 18). José Claudio, reproduzindo trecho do artigo, não avança em esclarecimentos (1984, p. 41).

Em ambas as passagens está expressa a necessidade de se incentivar as artes pelo papel civilizador que ela desempenharia na formação dos cidadãos. Tanto o prefeito quanto o jurista manifestaram a importância das instâncias públicas e privadas no apoio de tal iniciativa. Representam também a fundação da *Escola* como sendo um “começo” da institucionalização das artes.

O plano inicial era conseguir manter a instituição com as mensalidades dos alunos e subvenções governamentais. A *Escola* viabilizaria uma carreira artística local para muitos pintores, escultores e desenhistas. Dessa maneira, seria possível ao artista manter-se em Recife vivendo como professor da *Escola de Belas Artes*, carreira antes inexistente. Tinham, como campo de atuação profissional, aulas e encomendas particulares, sobretudo ligadas às artes aplicadas, pinturas em cenários teatrais. Ministravam também aulas em outras instituições não especializadas, como ginásios e colégios. Com a *Escola*, criar-se-ia a nova função de professor, especificamente na área artística, para além das formas de atuação já estabelecidas. A expectativa era de salários, se não maiores dos que até então percebiam, ao menos mais estáveis.

No entanto, demorou mais de uma década para que a carreira de professor na *Escola* se tornasse uma possibilidade profissional concreta. No artigo “Memórias de uma Cruzada”, Joel Galvão (1952) narra as dificuldades encontradas para manter superavitárias as contas da *Escola de Belas Artes de Pernambuco* e, ainda assim, aumentar sua pinacoteca e sua biblioteca. Galvão, diretor da Escola, entre 1935 e 1943, detalha minuciosamente as fontes de rendimento da nova instituição durante toda a sua gestão. Além do mais, os recursos, advindos dos Governos Federal, Estadual e Municipal, não permitiam pagar ordenados aos professores. Essa falta crônica de pagamento impedia o reconhecimento dos cursos ministrados pelo *Ministério da Educação* e, conseqüentemente, o aumento da subvenção Federal. Assim, muitos dos artistas envolvidos na fundação da Escola se distanciaram da atividade docente. Galvão relata a seguinte situação:

Continuava a instituição com a luta pela frequência do professorado que, nada percebendo, tinha de arranjar sua subsistência em outros setores. [...] Estão licenciados: Bibiano Silva, desde 1933; José Estelita, desde 1939; Mário Túlio, desde 1939; Edgar C. Amorim, desde 1939; Rodolfo Lira, desde 1941; Joaquim Cardozo, desde 1941; Carlos Festz, desde 1941; Henrique Moser, desde 1942; Mário Nunes, 1942; Fédora M. Fernandes, João C. Lima, Fernando Almeida, José Maria e Nestor Moreira Reis, 1942 (GALVÃO, 1952, p. 628).

Funcionando inicialmente num prédio alugado, toda a mobília foi doada pelos artistas, por personalidades locais e instituições privadas, como a maçonaria⁵⁴. A Prefeitura e o Governo do Estado ofereceram diversos móveis ociosos em suas repartições. A marcenaria da municipalidade foi cedida para recuperar e fabricar móveis. Entre 1933 e 1934, o Estado comprou e doou o prédio à *Escola* que também teve suas dívidas de impostos perdoadas e a isenção de impostos futuros concedida. Em contrapartida a todos esses incentivos e auxílios, a partir de 1933, a *Escola* garantiria três vagas para indicados pela Prefeitura.

Essa era uma instituição voltada à formação da elite local: além das mensalidades, a sua prova de admissão já estabelecia um crivo social, pois exigia a fluência do candidato em língua estrangeira. Ainda assim, a precariedade da situação de trabalho dos professores e a falta de reconhecimento do *Ministério da Educação* aos cursos oferecidos geraram flutuação no número de alunos matriculados. Em 1936, eram 44 alunos; em 1937, 27; em 1938, 34; em 1939, 22 e em 1940, 55 (GALVÃO, 1952, p. 611–616).

Um dos argumentos centrais sustentados pelo *Ministério da Educação* para o não reconhecimento dos cursos, impossibilitando assim que a *Escola* emitisse diplomas válidos em todo território nacional, era, justamente, a falta de professores remunerados. Essa situação se resolve apenas depois do decreto N° 6.896, de 1944, que dispunha sobre os estabelecimentos de ensino superior não reconhecidos. Assim, em 1946, a *Escola de Belas Artes de Pernambuco* integra-se à *Universidade do Recife*, que, em 1965, foi federalizada, passando a se chamar *Universidade Federal de Pernambuco*. Em 1976, a *Escola de Belas Artes* é extinta para, junto com a *Faculdade de Arquitetura*, o *Departamento de Letras* e o *Curso de Biblioteconomia*, formar o *Centro de Artes e Comunicação* (CAC) da UFPE.

Logo que a *Escola de Belas Artes* passou a fazer parte da Universidade Federal de Pernambuco, alguns dos artistas licenciados voltaram aos seus cargos originais. É o caso de Mário Nunes e Fédora do Rego Monteiro Fernandes⁵⁵.

Mesmo com esses percalços, a mobilização dos artistas pernambucanos em torno de um projeto para as artes plásticas nos moldes da *Escola Nacional de Belas Artes* teve lá seu impacto. A despeito da carreira de professor não ter se tornado viável desde o seu início, a *Escola* foi capaz de congrega uma parcela significativa dos artistas profissionais de Recife em torno de uma causa comum.

⁵⁴ Não foi localizada nenhuma fonte que revele as ligações entre a maçonaria e a fundação da Escola para além das doações iniciais de mobília e peças em gesso relatadas por Galvão (1952).

⁵⁵ Para o quadro completo de docentes, ver *Revista da Escola de Belas Artes*, N. 1 ano 1957.

2.1 A Escola e a pintura de paisagem

Mário Nunes talvez tenha sido um dos pintores com maior reconhecimento no início do século XX em Recife. Ficou famoso por retratar paisagens de praias e igrejas dos arredores da capital pernambucana⁵⁶. Discípulo de Telles Júnior, fez toda sua formação e carreira em Pernambuco. Aos 18 anos, pintou cenários para o teatro do *Grêmio Dramático Espinheirense*, entidade que também ajudou a fundar. Firmou-se como pintor de paisagens, sendo professor de diferentes estabelecimentos de ensino (*Escola Doméstica de Pernambuco*, *Instituto Carneiro Leão do Recife* e *Escola Normal Pinto Júnior*). Na *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, lecionou paisagem por 27 anos, até sua aposentadoria compulsória.

Ao longo de sua vida, participou de cerca de vinte exposições, entre individuais e coletivas, a maioria sendo *Salões Nacionais* e *Pernambucanos de Belas Artes*. No *Salão Nacional de Belas Artes*, recebeu medalhas nos anos de 1927 (bronze) e de 1930 (prata). Em 1942, recebeu o 2º Prêmio no *I Salão de Pintura* do *Museu do Estado de Pernambuco*, ficando atrás de Vicente do Rego Monteiro. Já no *II Salão*, no ano seguinte, obteve o primeiro prêmio com *Paisagem de Olinda*.

Em suas telas, a natureza harmoniosa é representada com toques que, para os críticos conterrâneos ao artista, remeteriam ao “impressionismo”⁵⁷. Em *Marinha Noturna* produzida na década de 1920 (figura 12), tudo está em perfeito equilíbrio. A vegetação de restinga e a faixa de areia do segundo plano equilibram-se; a onda em formação tem seu rebatimento garantido nas nuvens em movimentos que escondem e revelam a lua cheia posta no centro da tela e em um plano mais distante. Os coqueiros – que, com a inclinação de seus troncos,

⁵⁶ Mário Nunes, até o final de sua vida, produziu e vendeu quadros representando paisagens, vistas de igrejas e marinhas.

⁵⁷ Ladjane Bandeira entrevista Mário Nunes em 1953. Nessa ocasião, trata-o como um pintor impressionista e conservador. Parece que Nunes não se incomoda com a classificação utilizada (NUNES, 1953). Uso impressionismo entre aspas por se tratar, aqui, de uma categoria nativa, ou seja, os pintores e críticos pernambucanos classificavam suas produções utilizando esse termo. Analiticamente, no entanto, há sérios problemas em se aproximar o impressionismo francês à pintura feita em Pernambuco por se tratarem de configurações sociais extremamente distintas. O mesmo pode ser dito para o termo “acadêmico”.

corrigem o terreno acidentado – imperam no quadro e reforçam uma natureza sem revolta, livre de desajustamentos. O mar, mesmo ondulado, está ordenado. Uma onda após a outra. Os coqueiros, apesar de tortos, corrigem seu rumo.

Em outra tela (figura 13), Mário Nunes representa alguns mocambos harmonizados com o ambiente que os cerca. Há uma continuidade entre o gramado, a palha dos telhados, as folhas do coqueiro, as regiões arenosas e a vegetação mais viva ao fundo fazendo supor o início de uma região de mata ou as margens de um rio. O tronco tortuoso do coqueiro, presente na imagem anterior, repete-se aqui rebatendo-se no desenho do capim mais elevado que divide o primeiro plano do segundo. A cor bege de areia do primeiro plano faz um movimento contornando o declive acentuado pela grama mais alta no centro do quadro, o que funciona como um elo entre o primeiro e o segundo plano. O casario, espécie de vestígio da ação humana, todo construído com materiais disponíveis na própria paisagem, aponta para um convívio harmonioso entre homens e natureza. São construções que mais compõem o ambiente do que se instalam nele.

Gabriel Bechara, professor de Estética e História da Arte da *Universidade Federal da Paraíba*, classifica a produção de Mário Nunes como um “regionalismo paisagístico” (BANDEIRA, 2009). Se, por um lado, Gilberto Freyre apontou – tanto em Telles Júnior quanto em seus discípulos, dentre eles Mário Nunes – a ausência de homens nas paisagens, o que limitaria a interpretação desses artistas a respeito da realidade local, por outro, esse “regionalismo paisagístico” ainda assim teria contribuído para aumentar o repertório iconográfico dos locais característicos. A pintura de paisagem desempenhou um papel fundamental na criação da identidade pernambucana a partir do momento em que elegeu alguns lugares e motes dignos de serem representados. Praias, igrejas, mocambos, casario, enfim, paisagens idílicas capazes de construir monumentos identitários.

Mário Túlio (Veneza, 1894 – Rio de Janeiro, 1962)⁵⁸, anos mais tarde, em 1941, pinta *Nuvem sobre o Rio Capibaribe* (figura 14). Trata-se de uma vista da margem do rio que, fazendo uma curva partindo do lado direito, no primeiro plano, avança para o centro em um segundo e terceiro planos da composição. O casario e o cais abrigam homens de um pequeno porto em atividades cotidianas: a pesca, a carga e descarga dos barcos e jangadas. Toda essa cena da vida urbana de uma cidade ribeirinha parece, porém, pretexto para a maior preocupação do artista, qual seja, representar as nuvens. Túlio, como o título da tela sugere,

⁵⁸ Não há muitas informações sobre Mário Túlio. Sabe-se apenas que participou anualmente da *Exposição Geral de Belas Artes* no Rio de Janeiro entre os anos de 1918 e 1927. De 1945 a 1951, participou, praticamente todos os anos, dos *Salões Paulistas de Belas Artes*. Duas de suas telas compõem o acervo Mário de Andrade/IEB-USP.

interessou-se pelo desafio de encontrar uma forma de representar o céu e as nuvens sobre o rio e não propriamente a vida dos homens ali figurados.

Esses artistas vinculados à *Escola* tentavam ganhar espaço social pelo duplo posicionamento a) explorando formas e técnicas de pintura já estabelecidas e reconhecidas e b) retratando temas telúricos bem caros às elites locais. Murillo La Greca fez parte desse grupo de pintores que rechaçou as formas de arte questionadoras dos padrões identificados como “acadêmicos”. A estilização não poderia sobrepor-se à figuração. A pincelada do “impressionismo” era o máximo de concessão que eles aceitavam antes de considerar a inovação um indício da degeneração da arte.

Olhar com mais cautela para a trajetória de Murillo La Greca pode iluminar os impasses com os quais esses artistas “acadêmicos” lidavam.

2.2 O caso Murillo La Greca: um rechaço à renovação das soluções expressivas

Filho temporão de imigrantes italianos, Vicente La Greca ficou órfão de pai logo ao nascer em 1899. Foi criado por seu irmão mais velho, José La Greca, quem o incentivou vivamente a seguir carreira artística

Estudante do Colégio Salesiano, Vicente La Greca teria despertado para a pintura por obra de padres italianos e alemães (MELO; BORBA, 1999, p. 72). Tais padres o animaram a visitar a exposição de Carlos de Servi, o que rendeu ao menino de onze anos um mês de orientações por parte do pintor.

Oito anos depois, em 1918, La Greca segue sua formação no atelier dos irmãos Bernardelli, no Rio de Janeiro, durante oito meses. Esse período foi fundamental para a ampliação de sua rede de contatos. Foi lá que se tornou amigo de um grupo de jovens pintores, entre eles, outro descendente de italianos, Candido Portinari. Os Bernardelli apresentaram-no a Pietro Brugo, responsável pela articulação da ida de La Greca a Roma entre 1919 e 1925. Na Itália, frequenta diferentes instituições de ensino. Nessa estadia, inicia amizade com outro artista que alcançou projeção internacional: Alberto Giacometti⁵⁹.

A carreira artística de La Greca não foi a manifestação da vocação inata – como se tal vocação existisse – de um artista predestinado a transformar em telas seus sentimentos mais íntimos. Tratou-se, antes, de uma empresa familiar incentivada, sobretudo, pelo irmão. Não é mera coincidência José ter sugerido a Vicente que adotasse o nome de Murillo, em homenagem ao pintor espanhol Bartolomé Murillo⁶⁰. Este fato, normalmente interpretado como uma simples homenagem e, ao mesmo tempo, uma filiação estética a um tipo de

⁵⁹ Murillo estudou com o suíço Alberto Giacometti (1901-1966) em Roma. Posteriormente, Giacometti segue para Paris onde aproximou-se dos artistas surrealistas, dadaístas e cubistas. Há algumas correspondências entre os dois amigos arquivadas no *Museu Murillo La Greca*.

⁶⁰ Bartolomé Esteban Perez Murillo (1618 – 1682) foi um expoente do barroco espanhol. Suas telas mais conhecidas versam sobre temas religiosos e retratos. Algumas telas e desenhos de Murillo La Greca guardam semelhanças as do pintor espanhol.

pintura, pode assumir outros contornos ao se considerarem os investimentos afetivos em jogo na relação entre José e seu irmão caçula.

José queria ver o irmão reconhecido nacionalmente. Incentivou-o a empreender viagens ao Rio de Janeiro (entre 1918-1919), a Roma (1919-1925) e a Nápoles (1936-1938). Esse incentivo, muitas vezes materializado em recursos financeiros, também se manifestou na articulação de uma rede social de amparo, principalmente na Itália, e em um lastro afetivo importante: o constante encorajamento na carreira difícil e incerta com o apoio nas muitas cartas trocadas entre ambos⁶¹.

A família La Greca, ainda na primeira geração brasileira, apesar de abastada economicamente, não tinha um lugar social definido. Não eram de origem oligárquica; não tinham suas receitas provenientes de atividades consagradas como a produção do açúcar, a criação do gado ou o plantio do algodão; tampouco faziam parte do ramo comercial. Embora os La Greca, família basicamente formada por funcionários e profissionais liberais, navegassem pela elite potiguar e pernambucana, não possuíam uma história familiar que ancorasse socialmente os membros da grei.

Talvez essa condição de *outsider*⁶² fosse um dos motivos que levaram José La Greca a encontrar tanta importância na carreira de pintor do irmão. Um pintor na família criaria uma posição de prestígio para todo o “clã”.

Os investimentos familiares dariam frutos. De volta ao Brasil, em 1926, depois de sua primeira viagem à Itália, a carreira de La Greca anunciava-se promissora. Já em 17 de abril de 1926, expõe seus quadros no *Clube Internacional* no Recife⁶³.

Uma crítica publicada no *Jornal do Recife* comenta a produção de Murillo exposta naquele ano. O autor, hoje desconhecido, descreve-o em oposição aos artistas modernistas. O “acadêmico” seria construído como uma opção consciente e acertada. Diz o autor:

Estranhável e interessante é o senso artístico do Sr. La Greca. Estranhável digo, numa época como a nossa de uma arte viva, chocante, incorreta, cheia de ousadias e loucuras: arte sem penas e canseiras, o predomínio do menor esforço, é ver-se um moço procurar e resolver com galhardia as dificuldades do seu ofício magnífico.

O pintor moderno, natural e espontâneo, quer nos dar a impressão de que pinta com a mesma inconsciência e o pouco esforço com que cantam os passarinhos. No claro espaço azul do firmamento. Um xexéo a cantar passou agora.

O Sr. La Greca não pensa assim. A arte para ele é uma coisa mais séria. É preciso estudar, trabalhar.

⁶¹ Parte significativa das cartas encontra-se no acervo do *Museu Murillo La Greca* em Recife.

⁶² Outsider é pensado aqui tal como formulado por Norbert Elias e John L. Scotson no estudo *Os Estabelecidos e os Outsiders* (2000), ou seja, um grupo social que, mesmo possuindo características socioeconômicas semelhantes às do grupo estabelecido, vê-se e é visto como deslocado social e simbolicamente.

⁶³ Um exemplar do convite em papel-cartão está arquivado na biblioteca do *Museu de Arte Moderna Aloísio de Magalhães*/ Recife, na pasta destinada ao artista Murillo La Greca.

Trabalhar, trabalhar, trabalhar. E o Sr. La Greca trabalhou.
Trabalhou e trabalha e se esforça. É um beneditino “do fusain”. É um
artífice gótico da sanguínea.

O Sr. La Greca é acadêmico.

O academismo, tão combatido, tão vilipendiado, torna-se o artista que hoje
em dia nos aparece com esta pecha interessante, tão interessante mesmo, que se
torna uma necessidade, se bem que, com um ar soberbo de velhice.⁶⁴

O artista moderno foi compreendido, tanto pelo autor do artigo quanto pelo próprio
Murillo, como alguém desprovido de técnica. A arte moderna seria fácil demais para ser boa
arte, diz La Greca anos mais tarde (BANDEIRA, 1952). Nesse sentido, o crítico, apesar de
finalizar lembrando o “ar soberbo de velhice”, faz um elogio ao esforço de Murillo para criar
boas imagens. Esse esforço teria alcançado o auge em seus desenhos:

O seu desenho é forte. Fortíssimo. Que compreensão exata dos valores ele
possui! Que gradação sutil têm as nuances! Que claro-escuro harmonioso, sem
choques violentos. A anatomia cuidada, procurada, sincera perfeita.

Para mim, os seus desenhos possuem tudo: luz, cor, vida, movimento. No
desenho considero pois um triunfador. Os seus pasteis, são ainda muito interessantes
e bem trabalhados.

Mais adiante, porém, o crítico faz duras ressalvas à pintura de La Greca, reclamando
da falta de conjunto e identidade entre as imagens.

A sua pintura, porém, francamente, não me agrada.

Acho-a variada, dispersa, incoerente. A própria maneira de jogar as tintas é
diversa. O pintor deve ser como o literato e todo artista afinal: o seu estilo a sua
personalidade, a sua alma.

Aos olhos do crítico, se no desenho Murillo desenvolvia uma arte mais convincente, já
na pintura faltava-lhe personalidade. Os temas eram por demais variados, a “maneira de jogar
as tintas” também não constituíam uma identidade própria. Enfim, vacilava em sua pintura⁶⁵.

Em 1928, o ítalo-brasileiro fez outra exposição individual, mas agora em São Paulo. O
Diário da Noite do dia 23 de março de 1928 noticiava: “Pelas suas qualidades de pintor
impressionista, La Greca apresenta, no momento, em São Paulo, a mais interessante mostra de
pintura-arte”.

Adiante, o diário da cidade convulsionada, quatro anos antes, pela *Semana de Arte
Moderna*, pondera: “É verdade que Murillo La Greca não tem o estofo modernista da
vanguarda. É, porém, um excelente impressionista, de personalidade quase firme, mas já bem
equilibrado”. Ou seja, mesmo o fato de Murillo não ter aderido às inovações estéticas
propostas pelas vanguardas, não significou, de imediato, um total rechaço à sua arte, nem

⁶⁴ Essa crítica publicada no *Jornal do Recife* está arquivada no *Museu Murillo La Greca*. Apesar de ser possível inferir que se trata de uma publicação do ano de 1926, não consta a data exata da edição do periódico.

⁶⁵ Embora utilize expressões normalmente empregadas em análises formais (“desenho forte”, “compreensão exata dos valores”, “claro-escuro harmonioso”, “luz, cor, vida, movimento” etc.) o artigo não executa propriamente uma apreciação formal das obras de maneira sistemática.

mesmo na cidade onde o modernismo era tido como um discurso mais homogêneo em relação aquele existente no Recife. Associar sua pintura ao “impressionismo” era uma forma de inseri-lo a um movimento artístico mais amplo, mesmo que essa aproximação seja um tanto problemática.

Ainda que não tenha sido possível saber precisamente quais trabalhos fizeram parte dessas exposições – torna-se difícil, portanto, realizar um cotejamento entre as impressões do autor da crítica e os quadros apresentados – são reveladoras as observações publicadas no periódico paulista:

A natureza tropicalesca do norte brasileiro desmancha-se em gostosas suavidades mornas, abranda o verde, ameniza o azul. La Greca procura o repouso. Nada tem ali, em sua exposição, a desordem dos movimentos. É que o pintor quer separar-se, serenamente, do espetáculo do mundo, para manter-se artista, em plano superior.

Na exposição de Murillo La Greca foram adquiridos os quadros: “Pão de Açúcar”, “Sapucaieiros”, “Estrada do Silvestre”, “Praia de Arpoador”, o “Retrato n. 15”, e “Estudo para o quadro Fanáticos de Canudos”. n. 19.

Nesta citação ficam explícitas as estratégias de La Greca e, com elas, o seu modo de pintar. Na primeira parte do trecho, o autor indica a maneira como o pintor retrata a natureza “tropicalesca do norte brasileiro”. Suavizando a agressividade do sol e das cores vivas, tentaria domesticar a natureza para se firmar como artista universal. Nesse caso, o que está em jogo não é uma pintura realista, mas uma pintura que tem como princípio uma técnica socialmente valorizada. Quem domina a cena nos quadros de La Greca não são os temas, os objetos, mas o modo como os temas e os objetos foram retratados. Murillo, ao tentar extrapolar o âmbito mais restrito de sua circulação, buscou fazer uma pintura coadunada com técnicas supostamente consagradas na Europa. Domesticou a realidade local para que sua técnica e sua habilidade em diversos estilos fossem mostradas ao espectador.

Na segunda parte da citação, o autor elenca as telas que já teriam sido adquiridas. Dentre elas há paisagens cariocas, como “Pão de Açúcar” e “Praia de Arpoador”, além do “Retrato n. 15”. Ou seja, mesmo dedicando-se a paisagens da então Capital Federal e executando retratos, nada impediu que o comentário principal do jornalista fosse de que o artista pernambucano pintava a “natureza tropicalesca do norte”. La Greca, apesar de sua ânsia em se firmar como um artista “em plano superior”, lançando mão, para tanto, de uma valorização da técnica sobre os objetos e uma variedade de temas e estilos, não conseguiu livrar-se da caracterização de um artista voltado às especificidades da região Norte do país.

Lilia Schwarcz, em seu estudo sobre Nicolas-Antoine Taunay (2008), ressalta como o sol brasileiro incomodava os artistas franceses. A grande dificuldade que eles tinham em conseguir retratar a “realidade local” fazia com que maldissem o sol brilhante e o azul

irritante. Em *La Greca*, esse descompasso entre técnica e referente não estava sendo codificado como algo indesejado, mas como mostra da capacidade do artista em elevar as paisagens tropicais ao mesmo nível de uma suposta arte europeia. Há, nesse caso, um deslocamento. Se os pintores europeus viam a incompatibilidade de suas cores para fixar em telas a natureza tropical, *La Greca* e o crítico do jornal paulista notavam nesse descompasso a grande virtude do pintor pernambucano, que “quer separar-se, serenamente, do espetáculo do mundo, para manter-se artista, em plano superior”.

Em 1931, *La Greca* faz nova exposição individual com 52 trabalhos, entre pinturas e desenhos. Pelo título das obras, a mesma hesitação indicada em outras exposições parece ter se mantido. De qualquer modo, a essa altura, no início da década de 1930, a trajetória de Murillo já se destacava, se comparada com a de pintores pernambucanos ativos na capital do Estado. Já viajara ao Rio de Janeiro e à Europa para completar sua formação; expusera individualmente no Recife e em São Paulo, além de ter conquistado a medalha de prata, com aquisição do trabalho pelo Governo do Estado de Pernambuco, no Salão Oficial de 1927 no Rio de Janeiro. Ademais, tornara-se amigo de artistas promissores no cenário nacional, entre eles, Portinari. Não é um acaso, portanto, que Murillo *La Greca* tenha se envolvido no movimento de artistas que deu origem à *Escola de Belas Artes de Pernambuco* em 1932. Seu nome foi importante para que o empreendimento tivesse aceitação na elite pernambucana.

A rede de relações cultivada por Murillo em Recife está expressa em sua associação com outros artistas que participaram da fundação da *Escola*. Ele não estava sozinho na defesa de uma arte com fortes traços “acadêmicos”, muito pelo contrário. Mário Nunes, Baltazar da Câmara, Fédora do Rego Monteiro Fernandes eram alguns dos que também compartilhavam um projeto para a pintura pernambucana ancorado na tradição europeia, aceitando o “impressionismo” como um limite para as inovações.

Por outro lado, como foi exposto, *La Greca* era de uma família que chegara recentemente ao Brasil, e procurava fixar uma posição social de destaque. Por mais que ele tivesse tido contato com as vanguardas europeias, as experiências formais não apareciam como uma aposta segura.⁶⁶ A sua rede de sociabilidade não lhe permitia arcar com os possíveis ônus que viriam, com de uma investida formalista, tal qual os que Vicente do Rego

⁶⁶ Nesse contexto, apenas Cícero Dias, Joaquim e Vicente do Rego Monteiro fizeram telas que exploravam as propostas vanguardistas nas artes plásticas. Cícero Dias foi fortemente atacado no Recife sendo considerado um esquizofrênico, por seus desenhos infantilizados, e comunista, por sua simpatia ao PCB. De certo, esses fatos contribuíram para que ele trocasse a Veneza brasileira por Paris. Joaquim viveu a maior parte do tempo em Paris e morreu muito jovem. Vicente fez pinturas com experimentações formais e foi chamado por críticos pernambucanos pejorativamente de um pintor parisiense. Tentando corrigir a sua rota, ao longo da vida investiu também na figuração com temas indígenas e religiosos, coadunados com suas convicções integralistas. Os casos de Cícero e Vicente serão explorados nos próximos itens.

Monteiro teve ao propor a exposição da *Escola de Paris*. Não poderia também explorar temas polêmicos como fez Cícero Dias ao pintar o seu painel *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* (figura 7). La Greca foi obrigado a ser mais contido em seus quadros. Preferiu aboletar-se no que havia de mais estável na pintura e tentar galgar sua reputação pelo domínio de uma técnica, “impressionista” ou “acadêmica”, socialmente valorizada – o que inclusive o permitiu tornar-se professor particular de vários jovens artistas – e de temas consagrados. É esse tipo de projeto que ele persegue em um de seus mais célebres quadros, *O Último Fanático de Canudos* (figura 15), de 1924.

Nele, ao centro, um pouco deslocado para a direita, vê-se, sentada no chão de terra e grama, uma senhora de cabelos grisalhos usando um vestido azul. Sobre suas pernas, ela acolhe o corpo de um homem branco, moribundo, com o peito descoberto. Ele veste apenas uma calça rasgada na altura do joelho direito, e dobrada por completo até a metade do fêmur esquerdo. Todo o braço direito está encoberto pelo seu tórax, inflado, ao mesmo tempo em que sua barriga está contraída em direção às costas num movimento de respiração pouco natural. Já a mão esquerda, segurando uma carabina, está bem à mostra do observador. A mulher, provavelmente sua mãe ou esposa, pousa sua mão direita sobre o peito do homem e olha para o céu com uma expressão que lembra o lamento.

Essas duas figuras estão mais iluminadas do que as do seu entorno. Nele, formando uma trincheira que se inicia no canto esquerdo da tela, passa por trás da mulher sentada, e retorna ao canto direito, vemos diferentes figuras humanas em meio a várias atividades: uma mulher com uma criança de colo, homens armados atirando e preparando suas armas, uma mulher de joelhos em frente a um casal de pé que olha para o céu. Bem atrás da mulher sentada, dois homens estão de costas, e um negro de perfil parece procurar – ou mexer em – algo colocado acima da linha de seus olhos, em uma estrutura de madeira. No canto inferior direito, já de volta ao primeiro plano, outro homem em posição quase fetal, se apoia em algo, já fora do quadro, escondendo o rosto.

Para além dessa linha de personagens entrincheirados, que acompanham as ruínas do que parece ter sido uma igreja, vemos as casas de uma cidade, no canto superior esquerdo da tela.

As cores e a luz importam muito nesse quadro. Os dois focos de luz pousam sobre a mulher sentada e o homem moribundo, no primeiro plano, e sobre a cidade no terceiro. O bege, o azul e o branco predominam nessas áreas iluminadas, ao passo que o marrom avermelhado, lembrando um tom de terra, de coisa envelhecida, faz com que todos os personagens das barricadas, quase compartilhem uma mesma matéria. Cada figura se

distingue das outras a partir das nuances de marrom. Vale destacar que marrom era uma cor considerada de difícil domínio pela pintura acadêmica europeia; um grande desafio para pintar escravizados, e, nesse contexto, a mestiçagem da população (Cf. SCHWARCZ, 2008).

A luz, um tanto divina, pois ilumina apenas dois personagens e mantém na escuridão os demais, parece trazer a salvação para o moribundo, o qual recebe, as preces proferidas pela mulher sentada.

É possível fazer semelhante analogia com a cidade iluminada ao fundo do quadro, que estaria sendo “liberta das trevas” pelas tropas republicanas. Assim, apenas alguns permanecem na escuridão.

Tomando-se o título do quadro, *O Último Fanático de Canudos*, é possível agregar mais elementos à análise. O pintor trata os seguidores de Antônio Conselheiro como fanáticos e ilumina os dois pontos do quadro em que eles estão sendo vencidos: o casario ao fundo, e um soldado moribundo ao centro. Pela narrativa de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, sabe-se que a igreja foi um dos últimos redutos das forças conselheiristas e, portanto, as ruínas apresentadas fazem alusão às paredes derrubadas pela “matadeira”, canhão das tropas republicanas.⁶⁷ Todos os personagens que continuam lutando seguem como “fanáticos”, podendo, talvez pela cor vermelho-terra ser associados ao envelhecido, ao arcaico.

O local a que foi destinado este quadro, o *Palácio de Justiça de Pernambuco*, também pode revelar alguns sentidos inscritos na tela⁶⁸. O quadro de Murillo La Greca – que recebeu medalha de prata no *Salão Nacional de Belas Artes* do Rio de Janeiro em 1927 – ganha, assim, um novo significado, se for considerado o contexto em que foi inserido como mais uma peça de uma grande narrativa.

O referido prédio teve sua construção iniciada em 1924 e finalizada em 1930, integrando o grande plano urbanístico executado no centro da cidade do Recife nos anos 1920 com o objetivo de modernizá-la. Houve um sensível esforço, tanto do governo estadual como da municipalidade, para alargar ruas, aterrar mangues, reformar o porto e a avenida beira-mar, higienizar o centro, pela retirada dos mocambos e pela construção de prédios públicos. No bairro de Santo Antônio, um dos que mais sofreu intervenção, foi construído o Palácio da

⁶⁷ Segundo Melo e Borba (1999), Murillo La Greca compôs este quadro tendo como base o livro de Euclides da Cunha.

⁶⁸ É muito provável que a tela tenha sido uma encomenda, no entanto nenhuma documentação nesse sentido foi encontrada. Sabe-se apenas que La Greca iniciou a pintura do quadro enquanto estava na Itália visando o *Salão Nacional de Belas Artes* e, ao receber a medalha de prata, o Governo Pernambucano adquiriu a tela.

Justiça, na Praça da República ao lado do Teatro Santa Isabel, como mais um edifício para modernizar a paisagem urbana recifense⁶⁹.

Além do quadro de Murillo La Greca, o Palácio recebeu vitrais de Heinrich Moser⁷⁰ e esculturas de Bibiano Silva, artistas que atuavam na *Escola de Belas Artes de Pernambuco*.

Olhando novamente o quadro, é possível pensar que as tropas republicanas trariam luz aos mocambos dos “fanáticos de Canudos”, assim como Sérgio Loreto, governador de Pernambuco entre 1922 e 1926, e as reformas urbanísticas trariam a Modernidade para os recifenses, substituindo os mocambos por sobrados?

Manoel Bandeira (o pintor) descreveu essa tela como a “verdadeira Pietá sertaneja”, associando a mulher com o homem em seus braços, no caso da tela de La Greca, com a figura da Virgem Maria com Cristo morto, da escultura de Michelangelo (MELO; BORBA, 1999, p. 25). Há, no entanto, uma ambiguidade nesta “Pietá sertaneja” se os dois focos de luz – o no casario ao fundo e o na mulher com o homem à frente – forem considerados. Estaria a versão de La Greca ao mesmo tempo denunciando as feridas do soldado de Conselheiro, e glorificando a tomada de Canudos pelas tropas republicanas com a iluminação das duas regiões no quadro, deixando na penumbra todo o resto? Estaria o pintor comparando um “fanático” a Cristo? Se isto for verdade, ou seja, se o moribundo estiver ocupando posição homóloga à de Cristo sofredor, então como relacionar esse olhar de compaixão por um “fanático abatido” com a salvação representada pela luz que ilumina o fundo da tela onde as tropas avançam? Como poderiam as tropas trazer a luz ao casario e simultaneamente a mesma luz denunciar os sofrimentos causados ao povo sertanejo?

Dos personagens presentes no quadro, o moribundo e a mulher são os que menos lembram sertanejos, sobretudo se comparados aos cabras negros e encarnados. Branco, de barba bem aparada, o homem não traz nenhuma mancha em sua pele: nem de sangue, nem de barro. Seu único indício de pobreza é a calça rasgada e a posição que ocupa na trincheira dos “fanáticos”. A mulher, por sua vez, também é branca, cabelos longos e grisalhos, seus olhos azuis rebatem o tom do vestido que segue sem rasgos ou manchas visíveis.

A mulher olha para o infinito como se rezasse, ou lamentasse a morte do homem. Esta situação de arrependimento e de desamparo causada pela morte teria permitido a ela encontrar a luz divina? Será que ela teria deixado de ser uma das “fanáticas de Canudos”, merecendo,

⁶⁹ Para mais detalhes a respeito das reformas urbanísticas e os significados dessa modernização, ver Chaguri (2007) e Outtes (1997).

⁷⁰ Heinrich Moser (Munique, 1886 - Recife, 1947) foi arquiteto, ilustrador, pintor e vitralista. Migrando para o Brasil em 1910, foi responsável pela construção de alguns edifícios em Recife, executou vitrais em igrejas e residências particulares (CÂMARA, 1961; WEBER, 1987).

por isso, sair das trevas em que se encontram os demais representados na trincheira cor de terra? Ou será que Murillo La Greca, dominando suficientemente as convenções da pintura histórica, teria criado propositadamente essa dualidade entre o avanço da república e denúncia de suas atrocidades? De alguma forma, ele está usando o seu aprendizado acadêmico e mostrando ao público sua habilidade em fazer telas “religiosas” – um gênero bem lucrativo – com uma ambiência dos trópicos sem, contudo, declarar expressamente sua posição quanto à Guerra de Canudos.

Parece que, pela trajetória de La Greca como defensor de uma pintura com tendências “acadêmicas” e pelo local a que o quadro foi destinado, a ironia não estaria no campo das intenções primeiras do artista. No entanto, essas ambiguidades são reveladoras das tensões entre diferentes formas de se representar o Nordeste: a batalha entre supostas forças modernizantes, de um lado, e a “identidade genuína” do povo – seja ela associada à ideia de rural, sertaneja, pobre, humilde ou trabalhadora –, de outro.

O modo como o pintor compôs sua tela deixa em aberto uma interpretação que poderia ser mais assertiva. O evento da Guerra de Canudos pode ser lido como uma barbaridade feita pelas tropas – o sofrimento dos conselheiristas seria comparável ao sofrimento cristão –, ou a salvação de todo um povo – principalmente pela iluminação do casario ao fundo e a permanência dos fanáticos na penumbra encarnada.

A imprecisão de Murillo no conteúdo da representação da Guerra de Canudos pode ser entendida como um indício de sua dificuldade em circular na elite pernambucana. Seu deslocamento, devido à sua posição de primeira geração autóctone, proveniente de uma família de imigrantes, fez com que ele se preocupasse mais com a forma, com o domínio de uma técnica socialmente valorizada, deixando as possíveis leituras e interpretações de seus trabalhos em aberto; para que pudesse agradar, assim, a um espectro amplo de espectadores.

Para tanto, apostou suas fichas, como foi visto, numa pintura com feições mais “acadêmicas”. Murillo recusou expressamente a arte moderna e se entrincheirou, com alguns contemporâneos, naquilo que julgava uma arte verdadeira. Em 10 de abril de 1932, La Greca afirma, em defesa da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*:

Com o movimento reacionário que surgiu de vinte anos para cá, nos grandes centros, contra a Arte acadêmica ou “passadista”, muitas pessoas adeptas e apaixonadas e, por consequência, exageradas e incoerentes, sobretudo no Brasil, acham que toda Escola de Belas Artes é inútil e mesmo nociva ao jovem iniciado (GRECA, LA, 1932).

Em relato da entrevista feita em 1952, Ladjane Bandeira comenta: “[Murillo La Greca] não disse diretamente, mas deu a entender que a arte moderna é fácil demais para lhe

parecer tão boa quanto a clássica, por isso prefere ser clássico, algumas vezes” (BANDEIRA, 1952).

Essa aposta por parte dos artistas da *Escola de Belas Artes* em uma arte mais “acadêmica” teve muitos ecos na sociedade recifense. Por volta dos anos 1950, Murillo faz alguns retratos de Joaquim Amazonas, reitor da *Universidade Federal de Pernambuco*. Já em 1952 executa os retratos do Conde da Boa Vista e do engenheiro Vauthier, ambos encomendados por Valdemar de Oliveira para o *Teatro Santa Isabel*.

O busto de Joaquim Amazonas foi representado em feições sóbrias, como é comum na maioria dos retratos de autoridades. Em um dos estudos⁷¹, o rosto em três quartos faz seu olhar infinito não cruzar com o do espectador. Os lábios fechados e linhas de expressão – da testa, do queixo e em volta do nariz – reforçam a identidade de um senhor, ao mesmo tempo, pensativo e seguro. Posicionado no centro da tela, o equilíbrio da composição é reforçado pelo jogo de claro/escuro do fundo neutro, indo do mais claro, no lado direito, para o mais escuro do lado esquerdo, principalmente nas imediações da figura. Esse jogo se contrapõe à luz incidida sobre o retratado, tornando-o mais claro na direita, com sombras na parte esquerda do rosto.

Outro retrato (figura 16) segue o mesmo jogo de luz e sombra, do rosto e do fundo neutro. Neste caso, porém, Amazonas está com todo o busto pendendo para a direita, o que desequilibraria a composição, não fosse o olhar direto, que cria um vínculo seguro entre observador e observado.

As soluções encontradas por Murillo La Greca na composição dos retratos de Joaquim Amazonas não são muito diversas das utilizadas por Mário Túlio. Neste *Retrato Masculino*, de 1941 (figura 17), o enquadramento, o fundo neutro e a paleta são praticamente os mesmos. Baltazar da Câmara fazia retratos, assim como compartilhava técnicas e cores com os dois companheiros.

Joaquim Amazonas era amigo íntimo de Agamenon Magalhães (CAVALCANTI, 1980, p. 183), o interventor do Estado no governo. Como lembrado anteriormente, os interventores perseguiram boa parte dos intelectuais de Recife; Valdemar de Oliveira, por sua vez, também tinha trânsito aberto com a cúpula do Estado Novo; Agamenon, cuja esposa era uma das atrizes do *Teatro de Amadores de Pernambuco*, elogiava abertamente as atividades do grupo dirigido por Oliveira, que ocupou cargos de destaque na cena cultural, entre eles, a diretoria do Teatro Santa Isabel (1939 - 1950).

⁷¹ Foram localizados, no *Museu Murillo La Greca*, apenas estudos para o retrato de Joaquim Amazonas.

As posições políticas de La Greca, admirador de Mussolini, devem ter contribuído para sua boa circulação no interior da elite pernambucana num dos períodos mais conturbados da história do Estado. Assim, no momento de escolher um retratista para executar homenagens ao Conde de Boa Vista e ao Engenheiro Vauthier, contaram, para a sua seleção por Valdemar de Oliveira, não apenas a forma de compor um retrato, mas também seu entrosamento com esta parcela da elite:

À tarde, fui à casa de Lucilo⁷². Lá estava o La Greca. Depois, chegou o Césio⁷³. Juntos conseguimos convencer La Greca: parece que ele aceita fazer os dois quadros. Fui franco: a recusa dele não aproveitaria a ninguém, porque na Comissão haveria mais dois votos contrários a que ditos quadros fossem feitos por qualquer dos dois outros indicados pela Escola de Belas Artes – Lula e Mário Nunes. Marcamos encontro, terça-feira, no Santa Isabel, às 9 horas. Césio propôs que as senhoras comparecessem ao Teatro no dia da reabertura, com vestidos da época de sua inauguração. A ideia morreu ali mesmo. Saímos certos de que La Greca fará os quadros (OLIVEIRA, 1949).

Oliveira preferiu La Greca a Mário Nunes e a Lula Cardoso Ayres. Nunes era um paisagista, e pouco realizou no campo do retrato. Já Ayres, era pintor mais eclético: de sólida formação, embora não fosse um especialista em retratos, com certeza seria capaz de executar a encomenda sem grandes dificuldades. No entanto, de alguma forma, era um pintor ligado não somente à renovação das artes plásticas em Pernambuco, como também a um grupo de artistas e intelectuais perseguidos, alguns anos antes, por Agamenon e seus amigos.

Apesar de Lula ter sido diagramador da revista *Contraponto*, dirigida pelo mesmo Valdemar de Oliveira, e de suas fotos terem sido utilizadas em algumas das capas, provavelmente o estilo de sua pintura não corresponderia às aspirações de consagração que Oliveira desejava para os retratos. Mesmo que as senhoras não tenham participado da cerimônia, vestidas com roupas de época, o simples fato desses trajes terem sido cogitados como uma possibilidade evidencia a imagem social que os envolvidos estavam buscando.

Uma parcela da elite pernambucana encontrou em Murillo um pintor capaz de retratá-la de acordo com suas expectativas. Recife dispunha, assim, de um círculo de artistas “acadêmicos” e um público que encomendava telas com essas feições. Baltazar da Câmara,

⁷² Provavelmente refira-se ao ensaísta e escritor de ficção Lucilo Varejão (Recife, 1892 - 1965).

⁷³ Provavelmente refira-se a Césio Regueira Costa, nascido em 1907. Oriundo de duas famílias importantes (os Regueira Costa e os Drummond), teve, em casa, uma formação humanista. Diplomado em Engenharia Química, tornou-se servidor público municipal sendo o responsável por transformar a antiga *Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo* em *Departamento de Documentação e Cultura*. Em sua gestão a frente do DDC, entre outras atividades, editou a revista *Arquivos e Boletim da Cidade e do Porto do Recife*, reorganizou a *Orquestra Sinfônica* e o *Teatro Santa Isabel*, planejou bibliotecas municipais nos bairros, editou o semanário *O Praieiro*, distribuído gratuitamente na praia de Boa Viagem e no qual trabalhou Hélio Feijó. Mais detalhes ver Fonseca (2002, p. 67–70).

Mário Nunes, Fédora do Rego Monteiro Fernandes eram dos que optavam por transitar dentro desse leque de possibilidades da pintura “acadêmica”, assumindo o “impressionismo” como o máximo da experimentação pictórica.

Praticamente vinte anos antes da série dos retratos de Joaquim Amazonas, La Greca engajou-se na direção artística e na ilustração de um *Guia da Cidade do Recife* (1935), organizado por Antônio de Góis Cavalcanti – engenheiro e prefeito do Recife entre 1931 e 1934. As ilustrações do *Guia* dialogam com aquelas feitas por Manoel Bandeira para os periódicos recifenses. Essa investida do pintor ítalo-pernambucano no campo da ilustração ressalta como ele estava atento tanto aos caminhos quanto às possibilidades de um artista em Recife, e, ao mesmo tempo, medindo suas forças com outros ilustradores já atuantes.

Uma das ilustrações mais significativas nesse sentido é uma paisagem intitulada *Recanto do Pina* (figura 18). Com palmeiras no primeiro plano, ocupando praticamente todo o lado direito, tem-se no segundo plano uma espécie de ilha com vegetação rasteira; no terceiro plano, contornos de edifícios. Assim como nas paisagens de Telles Júnior e Mário Nunes, a ação humana está apenas indicada no horizonte. Recife é retratada com um ar bucólico, deserto; a cidade não passa de uma leve mancha diante da natureza exuberante. As pinceladas são menos regradas; a linha do desenho é observada apenas no caule das palmeiras e nos contornos dos prédios.

Já na outra ilustração, *Aspecto do Local, onde existia o antigo palácio das Torres, de Maurício de Nassau* (figura 19), a relação entre natureza e cidade ganha outra feição. A cidade, desta vez, assume centralidade. O quadro, também com três planos, é dividido pela rua e pelo rio. Os coqueiros enfileirados à esquerda sugerem uma alameda que desce em direção aos edifícios bem delineados do segundo plano. A vegetação representada por verdes, amarelos e vermelhos parece mais um jardim do que a natureza crescendo por sua própria sorte. O céu, uniformemente azul parece menos ameaçador, se comparado ao *Recanto do Pina*.

O desenho surge com força na ilustração *Basílica do Carmo* (figura 20). As pinceladas se fazem livres da função de colorir polígonos apenas no céu, no chão e nas folhas da árvore do primeiro plano. Toda Basílica é detalhada por linhas, e colorida posteriormente.

Na ilustração *Igreja de Santo Antônio* (figura 21) essa técnica se repete. O templo destaca-se do fundo cor cobre e das sombras do primeiro plano feitos em pinceladas livres. A diferença entre pincelada e linha valoriza o desenho de La Greca.

Essas aquarelas de Murillo fazem lembrar os bicos-de-pena de Manoel Bandeira. Há distinções entre ambos: Bandeira era capaz de esmiuçar os objetos retratados em detalhes; já o

pintor ítalo-brasileiro não enfatiza tanto os detalhes, mas acrescenta a cor cobre crepuscular, atribuindo uma aura bucólica às vistas e aos monumentos.

Nessa ilustração surgem alguns transeuntes, mesclados na sombra do primeiro e do segundo plano: são transeuntes que não fazem parte propriamente do objeto retratado. São diferentes também as mulheres que figuram na ilustração *Arredores da Cidade* (figura 22).

O leito do rio e uma pequena estrada marginal ligam o espectador ao horizonte. Mata ciliar, coqueiros, poucas árvores frondosas figuram num espaço amplo, desprovido de qualquer edifício. É possível enxergar montanhas – ou uma vegetação mais densa ao fundo –, onde o céu já se confunde com a terra. Nesse grande espaço ermo dos arredores da cidade, três mulheres negras lavam roupas: duas na beira do rio, outra em uma ponte improvisada. A mulher da margem esquerda, a única em pé, parece ter o trabalho interrompido para observar o olhar curioso do espectador.

Os arredores de Recife não são descritos em detalhes desenhados, como as igrejas e os prédios. Seus personagens não ganham fisionomia: o desenho está praticamente ausente da composição feita por pinceladas livres com sobreposição de cores. No *Recanto do Pina* o desenho aparecia apenas nos edifícios; nas imagens de monumentos, o desenho atribui detalhes à arquitetura. Já nesta última ilustração, a ausência de prédios é acompanhada pela ausência de linhas e contornos. As negras lavadeiras, centrais na composição, não figuram no título da imagem nem ganharam os mesmos contornos precisos recebidos pelas fachadas.

Nessas ilustrações, pode-se perceber o que Murillo valorizava tanto como tema, quanto como forma expressiva. Provavelmente, um turista em Recife em 1935 não precisasse ir tão longe para se deparar com lavadeiras trabalhando na beira do rio. Mesmo assim, ele as retrata num lugar ermo, periférico, utilizando a mesma técnica que julgava periférica em seu trabalho. No tema menos importante para o conjunto do *Guia*, que traz inúmeras fotos de edifícios e pouquíssimas de recifenses, Murillo retrata as lavadeiras sem feição, com pinceladas livres; as mesmas pinceladas destinadas aos aspectos menos importantes das demais imagens.

Assim como em *O Último Fanático de Canudos*, os detalhes estão no centro do argumento. O moribundo, as casas ao fundo recebem a atenção do desenhista. Os fanáticos ainda entrincheirados compartilham da mesma cor encarnada que reduz o grau de precisão de suas feições. Aqui, os monumentos centrais da cidade recebem o detalhamento da técnica do desenho. Os arredores, menos decisivos, podem ser objetos de pinceladas fluidas.

La Greca teve de lidar com o universo da ilustração tão forte no Recife, onde a imprensa era extremamente diversificada. Como foi mostrado, a ilustração era uma das

formas de os artistas sobreviverem financeiramente. A experiência que teve ao ilustrar o *Guia do Recife* em 1935 – momento em que a *Escola de Belas Artes de Pernambuco* ainda não conseguia garantir salários regulares aos professores – evidencia como ele buscava uma colocação profissional. No entanto, diferentemente do que ocorria no caso dos artistas do *Grupo dos Independentes*, a ilustração não era a sua aposta forte. Era apenas um pedágio para ser reconhecido como pintor.

3 Freyre e seus amigos artistas

Filosofia – Ascenso Ferreira

(A José Pereira de Araújo - “Doutorzinho de Escada”)

Hora de comer — comer!

Hora de dormir — dormir!

Hora de vadiar — vadiar!

Hora de trabalhar?

— Pernas pro ar que ninguém é de ferro!

Gilberto Freyre, que fez questão de estabelecer um relacionamento constante com pintores e desenhistas, teve boa parte dos seus livros ilustrados por artistas pernambucanos. Essa era uma maneira de formar uma rede de interdependência: representado por eles, estendia para os artistas sua projeção. Manoel Bandeira, o desenhista, foi um dos que se beneficiou com a parceria. Integrante do *Grupo dos Independentes*, Bandeira era um caso exemplar das possibilidades disponíveis para um artista não pertencente à açúcarocracia e não vinculado à *Escola de Belas Artes de Pernambuco*. Passou sua vida trabalhando no ramo gráfico.

Lula Cardoso Ayres pode ser tomado como um contraponto à Bandeira. Oriundo da açúcarocracia, dispôs de maiores possibilidades de estudo e liberdade criativa. Apesar de ter trabalhado como ilustrador, essa era apenas uma dentre outras atividades profissionais: foi pintor de telas, muralista, professor. Sua parceria com Gilberto Freyre mostrou-se fundamental – como se verá – para que se criasse uma unidade em sua obra. O perfil inseguro de Lula fazia com que ele considerasse Freyre, e outros interlocutores, importantes balizadores de seu trabalho.

Diferentemente de Lula Cardoso Ayres, que viveu praticamente toda sua vida em Pernambuco, Cícero Dias optou por Paris e foi bem sucedido em sua transferência para aquela cidade. No entanto, mesmo ausente do cenário recifense, manteve fortes alianças com intelectuais locais, principalmente Gilberto Freyre, o que lhe garantiu exposições em locais prestigiados pelos artistas e amplo debate sobre sua obra. Tal como Ayres, Dias estabeleceu uma espécie de jogo duplo, pelo qual apresentava diferentes apostas de acordo com o cenário em que buscava se inserir – São Paulo, Paris, Recife. A aliança com Freyre garantiu sua

circulação no Recife, mas ao preço de vincular-se à arte regional, ao passo que em São Paulo e Paris, buscava atrelar seu nome ao abstracionismo geométrico.

A trajetória de Vicente do Rego Monteiro, por sua vez, evidencia as possibilidades e constrangimentos presentes nas trajetórias de Bandeira, Ayres e Dias. Como filho da elite comercial de Recife, Vicente não foi capaz de transformar o capital econômico herdado em capital artístico, tal como Ayres e Dias o fizeram. Apesar de, como Dias, ter optado por morar em Paris, não conseguiu tornar esse projeto sustentável. Uma vez dilapidada toda a herança familiar e mesmo a de seu matrimônio francês, viu-se na mesma posição que os demais artistas recifenses, ocupando empregos na imprensa e na docência. Suas alianças políticas de extrema direita, num momento de forte polarização, o afastaram de antigos amigos como Gilberto Freyre. Sua falta de foco tanto nos negócios quanto nos projetos artísticos colaborou para seu baixo impacto nas artes plásticas locais, mesmo tendo passado boa parte de sua vida na capital pernambucana.

Como anuncia Wölfflin, “todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais às quais se acha ligado. Nem tudo é possível em todas as épocas. A visão em si possui sua história, e a revelação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte” (WÖLFFLIN, 2000, p. 14). Reconstruir as trajetórias de Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro, compreender as possibilidades objetivas de atuação dos artistas pernambucanos, permitirá melhor compreender as possibilidades criativas vislumbradas por cada um deles. Esses quatro – que poderiam ser considerados os artistas de maior reconhecimento nacional atuantes em Pernambuco na primeira metade do século XX – enfrentaram dilemas que, de alguma forma, são recorrentes em todos os demais artistas locais. A intenção aqui, não é explorar todos os meandros das trajetórias individuais, tarefa, de alguma forma, executada por obras biográficas dedicadas a cada um deles⁷⁴. A reconstrução das trajetórias desenvolvidas nas próximas páginas busca identificar, justamente, as possibilidades disponíveis para um artista pernambucano que buscasse desenvolver sua carreira a partir do Recife.

⁷⁴ Manoel Bandeira, nesse aspecto, é aquele a que menos foram dedicados ensaios biográficos.

3.1 Manoel Bandeira: do registro de um mundo em declínio aos anúncios comerciais

Em 1933, o *Annuário de Pernambuco* – suplemento dos jornais Diário da Manhã e Diário da Tarde⁷⁵ – publicou o artigo *Um Grande Artista Pernambucano: Manoel Bandeira, o desenhista, por Manuel Bandeira, o poeta*. Conterrâneos, a confusão entre os homônimos era frequente. O pintor, diferentemente do poeta, fez toda sua carreira artística no Recife. Nascido em 1900, no engenho Limoeirinho, município de Escada – onde também se localizava o engenho Jundiá, da família de Cícero Dias –, Bandeira, o pintor, vinha de uma família não tão abastada. Aprendeu a arte estudando desenho geométrico e ornatos, com o professor Eládio Cavalcanti⁷⁶, aos onze anos. Em 1912, ao ingressar no *Liceu de Artes e Ofícios*, teve aulas de escultura com Bibiano Silva. Aos quatorze anos, recebeu o prêmio Telles Júnior⁷⁷ e, aos 17, a medalha de bronze como caricaturista na *Exposição Municipal* realizada no Recife. Esses eram feitos locais, mas reconhecidos pelo grupo de pintores da região.

Bandeira, o poeta, no artigo, despeja elogios ao ilustrador:

Manoel Bandeira desenha a bico de pena e faz aquarelas. Mas é sobretudo no desenho a pena que reside a sua maior força. [...] O seu traço é forte, áspero, duro. Todavia, em toda essa força a poesia reponta sempre uma certa ternura bem cariciosa. Poesia e ternura fortes, – eis as características dos desenhos melhores de Manoel Bandeira. E foram essas qualidades que o tornaram o interprete por excelência dos velhos aspectos da arquitetura colonial, – velhas ruas, velhas casas, velhas pedras (BANDEIRA, 1934, p. 169).

De fato, Manoel Bandeira ficou conhecido por seus desenhos precisos. Precisão técnica, muitas vezes tida como cópia documental de prédios, de vistas, de costumes. Essa fama não é gratuita: seus bicos de pena impressionam pela riqueza de detalhes.

⁷⁵ Importantes periódicos recifenses fundados pelos irmãos de origem usineira Caio e Carlos de Lima Cavalcanti. Carlos apoiou Getúlio Vargas nas eleições e durante a revolução de 1930, sendo nomeado interventor do Estado de Pernambuco entre 1930 e 1935.

⁷⁶ Não foram encontrados mais detalhes sobre Eládio Cavalcanti.

⁷⁷ Não foram localizadas mais informações sobre este prêmio organizado pelo *Liceu de Artes e Ofícios do Recife*.

No desenho da Igreja São José de Ribamar (figura 23), Bandeira evidencia cada detalhe com o jogo de preto e branco. Os volumes da arquitetura colonial surgem de traços precisos. O sino, os beirais, o esquadro e o compasso ao centro da fachada: elementos extremamente nítidos. Isso sem esquecer do fundo, o qual, dramático, dá ao desenho uma noção de profundidade.

Desenhos como esse estão presentes em algumas publicações recifenses⁷⁸. Manoel Bandeira trabalhou basicamente como desenhista, na *Pernambuco Tramways*⁷⁹, e como ilustrador foi o escolhido por Gilberto Freyre para preencher com figuras, as páginas do *Livro do Nordeste*, álbum comemorativo do primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*, além de ilustrar o livro *Olinda: 2º Guia Prático, Histórico e Sentimental de Cidade Brasileira* de Gilberto Freyre⁸⁰. O *Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano* também o contratou para executar vinhetas, capitulares e ilustrações.

As capitulares e vinhetas produzidas por Bandeira trazem a mesma riqueza de detalhes presente nos ornamentos das fachadas das igrejas: técnica de um miniaturista. Na figura 24, pode-se verificar que Manoel trabalha com uma padronagem floral fazendo fundo à letra. Já na figura 25, são associados motivos florais – lembrando as decorações *art nouveau* feitas em ferro, presentes nos lampiões públicos e gradis das sacadas dos sobrados – a um forte militar, sugerido pelo canhão e um muro de pedras no interior da letra “A”. A capacidade expressiva do miniaturista pode ser vista em outra capitular (figura 26), onde, num pequeno espaço, representa um homem caçando um elefante com uma espingarda; outro, pescando com uma lança; um touro no canto inferior esquerdo; e uma dupla trabalhando na colheita de frutas. Caça, pesca, criação e agricultura representadas numa única pequena imagem.

Lucilo Varejão, comentando os desenhos sobre Olinda, de Manoel Bandeira, diz:

Resta assinalar a obra de Manoel Bandeira como a do mais persistente e agudo intérprete da Olinda antiga. Tudo que de interesse artístico por lá existe tem sido surpreendido pela pena mágica desse nobre artista. Esses desenhos não têm, entretanto, a dureza e a inexpressão de um relatório ilustrado, mas captam sempre a doçura melancólica dos próprios aspectos que interpreta. Velhas bicas e centenários portões que o lodo reveste, muros arruinados sobre que se debruçam as pujantes e tão olindenses latadas de jasmim de banha e de jasmim bogaris; tristes e obscuras casas de batentes altos e postigos de xadrezinhos – nada tem escapado à percuciência desse entendedor sutil das coisas do passado (VAREJÃO apud RODRIGUES, 2008, p. 98–99).

⁷⁸ Colaborou de forma sistemática com desenhos nas publicações *Revista do Norte* e *A Província*, ambas de Recife.

⁷⁹ Empresa inglesa responsável pelo serviço de bondes e distribuição de energia elétrica na cidade do Recife entre 1913 e 1965.

⁸⁰ A primeira edição, de 1939, foi ilustrada por Manoel Bandeira. Nas edições subsequentes, a partir de 1944, quando o livro passa a ser editado pela José Olympio, Luis Jardim faz as ilustrações.

Essa imagem de artista “entendedor sutil das coisas do passado” se deve também aos desenhos em que retrata figuras humanas. Trabalhadores braçais ou escravos em atividades ligadas à produção da cana surgem em muitos de seus bicos de pena. Cria em imagem os anseios regionalistas tradicionalistas de Gilberto Freyre.

Na figura 27, um negro tem, em sua cabeça, uma saca, provavelmente de açúcar. O peso se evidencia pelo detalhamento dos músculos do braço, sugeridos pelo uso do branco, e pela flexão da perna de apoio, que indica, ainda, a ligeireza do movimento, na pressa daquele que, quem sabe, não aguentará o fardo por muito tempo. Há ainda o carro de boi carregado com cana, rumo à moenda, sendo tangido por um pastor também negro (figura 28), e um escravo, no tronco, sendo açoitado por outro negro (figura 29). Todas essas cenas, presentes em diferentes publicações do *Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano*, poderiam ilustrar os romances de José Lins do Rego sobre o declínio dos engenhos: remetem ao mesmo universo imagético – marcado pelo trabalho escravo e valorizado por Freyre em seu artigo de 1925 – que acabou por identificar toda uma região do país, mas com um olhar um tanto saudosista e melancólico. As figuras também parecem carimbos e evocam as imagens convencionais de anúncios de fuga de escravo, presentes nos jornais do século XIX.

Pode-se perceber esse mesmo universo imagético nos versos de Ascenso Ferreira⁸¹, poeta associado ao modernismo pernambucano, em *A Grande Casa de Megahype*, ilustrado por Bandeira (figura 30) e publicado no mesmo *Anuario de Pernambuco*.

O ângulo do enquadramento torna a casa-grande ainda maior. De baixo para cima, a construção revela sua imponência. Uma luz “divina” surge detrás, formando raios concêntricos nos cantos superiores, o que colabora para que uma aura quase sobrenatural emoldure o casarão. Sua arquitetura colonial indica a antiguidade da construção em três pavimentos. Abaixo, portas pequenas e três pórticos arqueados completam a construção, conferindo autoridade a ela. Na lateral, uma escada leva ao segundo andar e a uma pequena porta. Um renque de janelas está disposto neste nível: quatro na fachada traseira e quatro na lateral, uma delas, parcialmente encoberta pela escada, podendo ser outra porta. O terceiro nível é composto por espécie de torres e nave central, onde surgem algumas janelas. No telhado de barro, em águas suaves, há pequenos enfeites, provavelmente pinhas, em seus

⁸¹ Ascenso Ferreira (Palmares, 1895 – Recife, 1965) ligou-se ao grupo modernista que orbitava em torno de Joaquim Inojosa e da *Revista do Norte*. Em 1926, participou do *1º Congresso Regionalista do Nordeste*. “Sua poesia tende ao típico rural e folclórico, remetendo à infância e às lembranças do passado, em ritmos vívidos e variadamente combinados, com presença do poema-piada” (GALVÃO, 2008, p. 105). Seus principais livros de poesia são *Catimbó* (1927), *Cana Caiana* (1939), *Poemas 1922/1953* (1953).

cumes. Na margem direita do desenho, um mandacaru solitário: único elemento vivo que insiste em participar da cena fúnebre.

São os detalhes que revelam ao observador a decadência da edificação. A irregularidade do solo do primeiro plano, sugerindo um mato alto que invade o espaço antes domesticado; a cerca tombada; a cancela desalinhada que provavelmente não se abriria com a mesma facilidade de outros tempos; as janelas dos andares superiores, umas com madeiramento e outras sem, evidenciando a ação do tempo na deterioração dos materiais; a parede manchada, talvez pelo limo, pelo descolamento do reboco... Enfim, uma série de indícios caracterizam a transformação do que antes fora um ambiente vivo em um casarão assombrado.

Os pormenores do desenho descrevem uma configuração social que não mais existe. A ação do tempo se incumbiu de, aos poucos, apagar as marcas do que outrora fora vivo e glorioso. A ilustração está em perfeita harmonia com as imagens sugeridas pelos versos de Ascenso Ferreira.

No poema (anexo na p. 331), Ferreira usa da prosopopeia para criar uma situação na qual a Usina estaria enciumada da “linda Casa-Colonial”. Todos que passavam por lá, só tinham olhos para o casarão e não para suas novidades modernas. Tentando atrair as atenções, a Usina exibiu o lustre de sua maquinaria, mas todos que por lá passavam continuavam a admirar as “coisas bonitas da linda Casa-Colonial cheia de assombrações!”. Encomendou-se, então, um samba ao Mestre-Carnaubá associando a Usina a certa brasilidade, seja pela forma de “samba bem marcado”, seja pelos versos “Olha volta da turbina,/ da turbina, da turbina,/ da turbina da Usina,/ da usina Brasileira...”. Não surtindo efeito no convencimento do povo de suas qualidades e de sua ligação com os elementos locais, a Usina resolve dinamitar a Casa-Colonial, apagando, para sempre, as marcas de um antigo modo de produção, de uma configuração social específica.

O poema e o desenho expressam a experiência de uma parcela da elite pernambucana, envolvida (e inconformada) com a decadência dos engenhos frente a um novo momento marcado pela instalação das usinas. A produção do açúcar, desde o plantio da cana até o fabrico do produto final, deixava de ser executada pelos senhores de engenho, com seu

poderio basicamente rural, e transformava-se em um modo industrial de organização da produção⁸².

Essas transformações também foram objeto de criação literária de José Lins do Rego que, em 1932, lançou a primeira edição de *Menino de Engenho*, inaugurando os seus romances do “Ciclo da Cana”. Nesse livro, o engenho vizinho ao de José Paulino, aquele comandado pelo senhor Lula, figurava como um presságio do que poderia acontecer com o mundo vivido pelo pequeno Carlos.

Era como se fossem dois irmãos muito amigos [o engenho Santa Fé e o Santa Rosa], que tivessem recebido de Deus uma proteção de mais ou uma proteção de menos. Coitado do Santa Fé! Já o conheci de fogo morto. E nada é mais triste do que um engenho de fogo morto. E uma desolação de fim de vida, de ruína, que dá à paisagem rural uma melancolia de cemitério abandonado. Na bagaceira, crescendo, o mata-pasto de cobrir gente, o melão entrando pelas fornalhas, os moradores fugindo para outros engenhos, tudo deixando para um canto, até os bois de carro vendidos para dar de comer aos seus donos. Ao lado da prosperidade e da riqueza do meu avô, eu vira ruir, até no prestígio de sua autoridade, aquele simpático velhinho que era o Coronel Lula de Holanda, com seu Santa Fé caindo aos pedaços (REGO, 1992, p. 76).

Mais à frente no romance, Carlos ainda afirma: “Aquele destino sombrio me preocupava. [...] Havia sempre uma nobreza naquela ruína.” (REGO, 1992, p. 79).

O desenho da *Casa Colonial de Megahype* foi encontrado em duas versões. Esta de 1934, publicada no *Anuario de Pernambuco*, e outra, publicada no *Livro do Nordeste*, em 1925 (figura 31). Afora o enquadramento mais próximo na versão de 1934, as imagens são praticamente idênticas: os mesmos traços básicos para caracterizar a construção anterior ao período holandês. Exatamente por essas semelhanças, torna-se possível, na comparação, notar os artifícios que conferiram uma aura assombrada à ruína. Na versão de 1925, o céu é mais realista, com algumas nuvens e nada daqueles raios sobrenaturais concêntricos; o mato em frente ao casarão está cuidado, talvez pelo agricultor que figura na margem direita carregando uma enxada. Os traços mais ordenados nas paredes dão a entender que estas estão menos desgastadas do que na imagem publicada oito anos depois.

Todos esses desenhos, aqui apresentados separadamente – a casa-grande, os escravos e trabalhadores braçais em diferentes situações, o carro de boi, a igreja –, inter-relacionam-se no desenho ilustrativo do livro *Nordeste*, de Gilberto Freyre (1951 [1937]), criando a mesma sensação de saudosismo. Sob o título de *Triângulo Rural do Nordeste: engenho, casa e capela* (figura 32), Manoel Bandeira retrata o que seria um engenho típico. A casa-grande,

⁸² “A usina representa, assim, uma síntese entre os dois setores da produção [agrícola e industrial], configurando uma importante transformação na economia do açúcar: a passagem de uma economia controlada por capitais predominantemente agrários e comerciais para uma economia dominada por capitais predominantemente industriais” (PERRUCCI, 1978, p. 115).

nos mesmos moldes do casarão de Megahype, está ao centro na parte inferior. Em sua órbita, negras trabalham com pilão, buscam água no posso, lavam roupa à sombra de jaqueiras. Os meninos correm de um lado para o outro numa alegria que lembra aquela descrita por José Lins do Rego em seus romances, que contrasta com a do macaquinho acorrentado em um pequeno poleiro próximo à escada. O madeiramento das janelas, todos bem cuidados, remetem ao mesmo tipo de vedação em ruínas da casa mal-assombrada.

No interior do triângulo – formado pela capela, casa-grande e engenho – veem-se negros cortando cana, carregando-a para o carro de boi e ao engenho, tangendo animais de carga, coletando frutas em árvores frondosas. Fora do triângulo, alguns negros embarcam caixas de açúcar no canto inferior esquerdo, e outros abrem novas roças na parte superior central da imagem. Pouquíssimos são os brancos: apenas cinco. Três aparecem montados a cavalo, um supervisiona o trabalho dos “estivadores” e uma senhora caminha em direção à capela.

A riqueza de detalhes confere ao desenho um ar de jogo de criança. Procurar uma cena escondida, um escravo descansando entre árvores ou mulheres nas janelas, torna o olhar do espectador tão lúdico quanto a cena retratada. O jogo de esconde-esconde que se cria entre personagens e observador elimina qualquer ambição de denunciar uma realidade escravocrata, ou continuamente desigual em tempos da República e pautada na violência. O único indício mais enfático de distinção e poder é o personagem a cavalo que fiscaliza os trabalhadores negros carregando cana. Todos os demais brancos estão tão dissimulados nas cenas que a hierarquia não se anuncia à primeira vista. Não é à toa que, de todos os desenhos mencionados anteriormente, apenas um não se apresente em uma versão atualizada, nessa grande narração visual da vida de engenho: o tronco e o açoitamento da figura 28. A não inclusão do aparato nem da violência explícita na configuração do *Triângulo Rural do Nordeste* abrem brechas para interpretações a respeito do saudosismo de Manoel Bandeira e, consequentemente de Freyre, além de certa idealização das relações travadas no interior dos engenhos. A escravidão aparece naturalizada e por isso pouco afeita a julgamentos de qualquer ordem moral e política. O lúdico da imagem desenhada por Manoel Bandeira remete a frases escritas por Freyre em artigos dos anos 1920. “Quem vivia vida doce no Brasil escravocrata eram antes os escravos que os senhores”, escreveu ele no *Livro do Nordeste* (FREYRE, 1925b, p. 87). Ainda que Antonio Candido (1984), Ricardo Benzaquen de Araújo (1994) e outros intérpretes tenham identificado uma guinada interpretativa na obra de Freyre, que passaria de uma embocadura racista dos 1920 para a formulação do equilíbrio dos antagonismos, a partir de *Casa-Grande & Senzala*, em 1933, não parece ser possível afirmar

o mesmo para as imagens que acompanham os ensaios freyreanos. Uma ilustração publicada em 1937 mantinha um discurso muito semelhante àquele manifesto na década anterior, no qual escravos levariam uma vida doce.

Aliás, esse desenho de Bandeira guarda fortes semelhanças com a aquarela de Cícero Dias que ilustra a primeira edição de *Casa-grande & Senzala* de 1933 (figura 33). Nela, assim como no desenho de Bandeira, a simultaneidade de cenas caracterizando a vida de engenho faz o espectador entrar no jogo lúdico de flagrar cenas.

Em função do próprio conteúdo dos dois ensaios freyreanos, as ilustrações priorizam aspectos distintos. Se no desenho de Bandeira a produção de açúcar é o mote organizador de todos os personagens, na aquarela de Dias é a vida social e a relação entre brancos e negros que faz esse papel. A produção do açúcar ocupa uma pequena porção do canto inferior esquerdo da imagem. Por outro lado, em praticamente todos os núcleos de personagens, a relação entre brancos e negros aparece. Meninos brancos brincam com negros fazendo-os de cavalos sujeitos ao chicote; um menino branco mantém um negro na parte de cima da gangorra, meninos brancos e negros iniciam-se sexualmente com os animais e o jovem homem branco transa com uma negra à sombra de uma árvore no canto superior esquerdo. Dentro da casa-grande, os brancos estão acompanhados de seus criados, seja na hora do banho, na companhia do quarto, ou no banquete servido.

Se o sexo e a miscigenação, completamente ausentes na ilustração de Bandeira para *Nordeste*, são centrais na ilustração de Dias para *Casa-grande & Senzala*, em ambas as imagens, porém, a violência está, se não ausente, fortemente atenuada. No caso de Dias, aparece apenas como brincadeira de criança. Tal como em Bandeira, a profusão de detalhes e o olhar lúdico, que o espectador é convidado a assumir, neutraliza, à primeira vista, os resquícios de uma sociedade patriarcal e violenta.

Não se afirma aqui que Gilberto Freyre desconsideraria ou procuraria escamotear o caráter violento da escravidão em seus ensaios. A violência é um dos pontos da análise freyreana sobre o período colonial, sobretudo a partir de 1933, com a publicação de *Casa-Grande e Senzala*. Bastaria lembrar trechos em que descreve o sadismo reinante entre senhores e senhoras de engenho nas punições aos escravos e mucamas⁸³. No entanto, as produções visuais de artistas próximos a Freyre que ilustraram seus livros e não seguiram a

⁸³ Diz Freyre em uma das passagens: “Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas. Toda uma série de judiarias.” (FREYRE, 2001, p. 392–393)

mesma linha. Se o texto guardava espaço para a violência, as imagens mostram muito pouco dela.

Certamente Gilberto Freyre orientou os dois artistas tendo como referência a tradição holandesa de quadros descritivos. Não é muito difícil imaginar que tanto o autor dos ensaios como os ilustradores dialogavam com imagens de Frans Post, ou ainda de artistas como Hendrik van Schuylenburgh (cerca 1620–1689) e sua tela *Factory of the Dutch East India Company at Hougly in Bengal* (figura 34). Nela, o pintor descreve o entreposto comercial da Companhia das Índias Orientais com uma riqueza de detalhes tão acurada quanto aquela pretendida por Manoel Bandeira e Cícero Dias – mesmo que os artistas brasileiros não utilizassem a mesma técnica de óleo sobre tela, e suas ilustrações tivessem dimensões bem mais modestas do que a do painel de 203 por 316 centímetros do artista holandês. Também na tela de Schuylenburgh, a simultaneidade de cenas, que pretende retratar o cotidiano em seus mais diversos aspectos, acaba por apaziguar a complexa rede de dominação dos holandeses sobre a população local. O ponto de vista adotado é, por si só, um olhar do dominador. Posicionado acima da cena de maneira a captar todas as ações de um amplo espaço físico, sobretudo no caso de Hendrik van Schuylenburgh, não é possível dissociá-lo da pretensão do poder colonial de controle de suas posses. No caso das ilustrações de Manoel Bandeira e Cícero Dias, esse olhar de cima para baixo, totalizante e distanciado também pouco permite mostrar o ponto de vista dos escravos e suas formas de resistência. As imagens têm como vetor resultante, uma visão relativamente harmoniosa seja da produção de cana, seja da vida social dos engenhos a partir do ponto de vista do dominador. O sadismo dos senhores e das sinhás, por exemplo, não recebe suas versões ilustradas, tal como a violência colonial também pouco aparece na imagem de Hendrik van Schuylenburgh.

No caso de Bandeira, e também de Dias, é essa capacidade de apaziguar as relações de poder que abre espaço para uma leitura que os vincula ao saudosismo, ou vice-versa. Manoel Bandeira foi alvo de sérias críticas dos artistas ligados ao *Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife*, em 1952. José Cláudio escreveu sobre o ilustrador:

Um artista estável, prudente, como Manoel Bandeira, era a anti-arte, era contra quem devíamos nos bater, acrescentando-se a isso o fato de ele não ser participante, de não fazer arte social, de em vez de falar de retirantes como Portinari, sonhar com os casarões antigos; de nos seus desenhos a figura humana aparecer como evocações de um cenário antigo. Era o indivíduo que nasceu com os olhos nas costas, que só sabe olhar para trás, para o que já morreu (SILVA, 1983, p. 6).

O crítico tem intenções claras ao objetivar esse distanciamento entre o grupo ao qual pertencia e os trabalhos de Bandeira, por isso suas palavras devem ser matizadas. Mesmo

aqueles que elogiaram Bandeira, ressaltaram igualmente sua capacidade de registrar um mundo em declínio.

Além dos desenhos sobre o passado, Bandeira anunciava também o novo ao desenhar propagandas para companhias e lojas comerciais. Como funcionário da *Tramway*, foi o responsável por elaborar anúncio publicitário, em quatro cores, incentivando o consumidor a adquirir uma geladeira na loja da companhia (figura 35). Com traços mais grosseiros e volumes chapados, certamente por limitações técnicas da impressão em cores ou por sua inabilidade com os novos meios, retrata crianças brincando de roda em torno de um novo totem. As brincadeiras antes praticadas por meninos de engenho, agora serviam para louvar um equipamento moderno.

As diferenças entre os desenhos a bico de pena e os anúncios feitos pelo artista são significativas. Bandeira demonstrava um domínio do desenho que não consegue transmitir quando enredado nas novas técnicas de impressão a cores. Os anúncios podem ser identificados, como de sua autoria, quase que exclusivamente pela assinatura, também simplificada, no canto inferior direito. Ao mesmo tempo, as linhas retas e os planos coloridos remetem a uma linguagem pictórica moderna, ágil, livre de excessos dos detalhes presentes nos desenhos. A técnica moderna traz, em si mesma, uma forma de expressão que Manoel Bandeira teve, ao que parece, dificuldades em dominar, ainda mais se comparado com outros artistas⁸⁴.

Outro tema ainda surge nessa edição do *Anuario: o Frevo Pernambucano* (figura 36). Cinco passistas homens circundam uma mulher, formando uma composição espiralada pelo trançado das pernas e braços. Cada um deles evidencia partes do movimento, que poderia ser de apenas um único dançarino a rodopiar em volta da dama ao som do trombone, sugerido na parte inferior. A embriaguez da dança “típica” do carnaval recifense está impressa na tortuosidade do movimento de pernas e braços.

Manoel Bandeira, assim como outros artistas e intelectuais atuantes no Recife, ao mesmo tempo em que cria imageticamente o tradicional patriarcalismo rural dos engenhos ou das plantações de algodão do sertão, o faz por meio do avanço significativo do capitalismo em setores que incorporam a indústria cultural. Presente na indústria gráfica (veículo privilegiado de divulgação de seu trabalho), a indústria cultural está também presente na leve referência ao cinema que seu *Frevo Pernambucano* faz ao retratar uma dançarina com fisionomia muito parecida com a de Josephine Baker, vedete na época. É possível arriscar ainda mais nessa

⁸⁴ Lula Cardoso Ayres também trabalhou com anúncios publicitários.

interpretação. O fato de os dançarinos estarem bem vestidos e usando sapatos, dá a impressão, ao espectador, de que se trata de uma dança de salão, provavelmente em um clube de carnaval do Recife, já vivendo a onda de modernização urbana. A ausência de referências no entorno dos dançarinos – como há na tela de Lula Cardoso Ayres reproduzida e exposta no aeroporto (figura 2), na qual claramente a multidão caiu na frevança com pés descalços e sob a balaustrada de ferro fundido das velhas ruas do Recife Antigo –, impede, no entanto, de assegurar tratar-se de dança de salão em um clube urbano.

Se, por um lado, Bandeira elabora desenhos de tempos passados – registros de um mundo em ruínas –, por outro, a criação dessas imagens só se torna possível e efetiva com o avanço da modernização da indústria cultural em Pernambuco, mesmo que de forma não tão acelerada como em outras capitais. Desse modo, é difícil dissociar tradição de modernização, uma vez que é em instrumentos modernos do capitalismo editorial (livros, suplementos literários, jornais) que os artistas e intelectuais encontram condições materiais para a empreitada de criação da tradição e de um passado que não deveria ser esquecido.

Na capa da primeira edição de *Menino de Engenho* ilustrada por Bandeira em 1932 (figura 37), encontra-se um bom exemplo. Utilizando o preto e o vermelho no fundo branco do papel, o artista grafa fontes sem serifa para anunciar o título, o gênero novela e o autor da obra. Um menino estilizado, rodeado de pés de cana, compõe a ilustração. Essa primeira edição, publicada no Rio de Janeiro pela Andersen Editores, foi financiada pelo próprio José Lins do Rego. Em 1934, quando José Olympio publica *Doidinho* (figura 38), não é mais Manoel Bandeira o ilustrador, mas Santa Rosa, que segue alguns esquemas claramente importados da capa de 1932, como o olho do menino feito apenas com um ponto de cor, a paleta semelhante – trocado vermelho por laranja e acrescentando o cinza –, o uso de diagonais e curvas ascendentes na composição – no corpo do personagem, no tronco de uma árvore na capa de 1932 e no braço na de 1934. Mesmo com essas semelhanças, quando analisaram a produção de Santa Rosa, que teve sua primeira capa publicada em 1934 (romance *Cahetés*, de Graciliano Ramos), Lúcia Cunha Lima e Márcia Christina Ferreira afirmam: “A semelhança entre esse livro [*Menino de Engenho* ilustrado por Bandeira] e a produção de Santa Rosa à época é intrigante, o que pode indicar mais uma tendência do que uma solução individual para projetos de livros” (LIMA; FERREIRA, 2005, p. 205).

Curioso é que, mesmo sabendo que a capa de *Menino de Engenho* feita por Manoel Bandeira é de 1932 e a de Santa Rosa, de 1934, as autoras têm dificuldade em apostar na hipótese de o pernambucano estar informando o artista paraibano radicado no Rio de Janeiro. Esse fenômeno é recorrente, e parece fazer parte do processo de apagamento dos artistas que

não migraram para o centro do país, construindo suas carreiras nas capitais fora do eixo Rio-São Paulo.

Bandeira não era o único ilustrador de obras de grande circulação no local. A inserção como ilustrador associado a jornais ou suplementos literários significou uma possibilidade profissional explorada por muitos artistas pernambucanos até meados de 1960. Lula Cardoso Ayres, Vicente do Rego Monteiro, Ladjane Bandeira, Zuleno Pessoa (Pesqueira, PE, 1915 – Recife, 2008)⁸⁵, Wilton de Souza, Murillo La Greca, Percy Lau, entre muitos outros, tiveram alguma participação esporádica ou sistemática na produção pictórica ligada ao capital editorial. Essa presença de artistas nas mídias impressas pernambucanas, num período em que exposições e galerias de arte eram raras, foi fundamental para a composição de uma iconografia e um repertório imagético associados ao processo de criação de identidades do Estado. Tal participação mostra também como a penetração da indústria cultural em Pernambuco, aos poucos, unificava ambientes intelectuais e artísticos, fazendo com que ilustradores experimentassem técnicas e possibilidades distintas.

Nesse sentido, retomando-se os termos de Benedict Anderson (2008), que chama a atenção para a importância do desenvolvimento do capitalismo editorial na formação de nacionalidades, pode-se notar que também em Pernambuco tal tipo de indústria cultural foi bastante importante para que se criasse uma “comunidade imaginada”. Assuntos locais da vida social e política tratados por meio de artigos associados a ilustrações criam a identificação de determinados temas e soluções pictóricas como característicos dos pernambucanos.

Os motes dos desenhos de Manoel Bandeira serão recorrentes em outros artistas, indicando seu caráter exemplar não apenas pela posição institucional que ocupou como ilustrador, mas também pelo tratamento pictórico dado a alguns temas que se tornariam caros aos pintores locais – a recuperação dos motivos ligados à cana de açúcar e aos trabalhadores braçais; as assombrações, posteriormente muito evocadas por Ayres; a construção de um panteão de tradições “genuinamente pernambucanas”, como o frevo, o maracatu, assim como outras manifestações tidas como “folclóricas”. A definição do que é o “folclore” pernambucano, em boa medida, passou pelos artistas plásticos nas diferentes maneiras de fixarem as manifestações eleitas.

Nilo Pereira foi capaz de ambientar com precisão o universo social e pictórico de Manoel Bandeira. Diz o autor:

⁸⁵ O caso de Zuleno Pessoa é curioso, pois, apesar de suas ilustrações figurarem com muita frequência nos periódicos recifenses, pouquíssimas informações biográficas ou artigos críticos foram encontrados.

Ninguém como ele teve mais segurança e mais alma no traço, na paisagem que fixou; nem no retrato que fez, como o de meu avô Vicente Inácio Pereira, senhor do Engenho Guaporé, médico e Presidente da Província do Rio Grande do Norte. Pernambuco teve nele (Bandeira) um fixador da sua glória, do seu passado, da sua paisagem, do seu regionalismo (PEREIRA apud VALENTE, 1984, p. 9).

O caso do desenhista Bandeira é exemplar para a compreensão de certas estratégias utilizadas pela elite descendente da economia açucareira, no sentido de perpetuar uma autoimagem avalizada num passado glorioso tanto para si mesma, quanto para todos. Bandeira não apenas retratou os senhores de engenho, como criou, em imagens harmoniosas, os ícones relacionados à “nossa civilização nordestina de senhores de engenho, de produtores de açúcar, de trabalhadores de engenho” de que falava Freyre em 1925. Casarões, igrejas coloniais, escravos integrados ao mundo social, danças populares, resistência aos holandeses, são elementos que não existem naturalmente como ícones regionais. O esforço de narrá-los, como fazem romancistas e ensaístas, ou de desenhá-los, como fez Bandeira, é antes um esforço de criá-los visualmente como patrimônio de um “nós”, que inclui todos os pernambucanos. A partir de suas ilustrações direcionadas por Freyre, e das de Cícero Dias e de Lula Cardoso Ayres, nota-se um processo de seleção e de invenção de imagens e de narrativas acerca de um passado com o qual intelectuais de diversas vertentes políticas podem se identificar.

Freyre não era o único regionalista de Pernambuco e o seu tradicionalismo não era a única vertente em pauta. Alfredo Moraes Coutinho Filho é, dentre outros, um bom exemplo. Autor do artigo “Pernambuco e regionalismo nordestino”, publicado originalmente em junho de 1924 (portanto antes do *Livro do Nordeste*) na revista *Ilustração Brasileira*, pregava um regionalismo político que suprimiria o caráter arbitrário das divisões federativas baseadas em decretos e buscava redesenhar as fronteiras do Estado a partir dos valores culturais partilhados.⁸⁶ O regionalismo seria uma nova forma de organização política capaz de equalizar as diferenças regionais minimizando anseios separatistas e o centralismo. Cada região contribuiria com a nação a partir de suas características geográficas e sociais. Para Coutinho, o isolamento do Nordeste, infenso às novas ondas migratórias, como ocorria no Sul do país, permitiu que “reflexos do meio” fossem fixados na população (COUTINHO, 1996, p. 213).

⁸⁶ “A verdadeira unidade nacional será a dos interesses, sentimentos e ideias entre regiões brasileiras autônomas e convergentes. Essa unidade sairá do Regionalismo. O Regionalismo unificará o Brasil, hoje lamentavelmente desunido, graças a um federalismo sem bases históricas, nem geográficas, que em vez de uma colaboração harmoniosa de entidades histórico-sociais, resultou necessariamente nesse irritante fenômeno de hegemonia alternativa, em que dois estados mais influentes se revezam, de quadriênio em quadriênio, na direção do país” (COUTINHO, 1996, p. 212). Posição semelhante será posteriormente assumida por Freyre no *Manifesto Regionalista* escrito nos anos 1950.

Nessa ótica, a especificidade do Nordeste seria antes de tudo uma criação da geografia local à qual se somaram fatos históricos, econômicos e sociais, que foram pouco a pouco “modelando a vida e dando-lhe a tonalidade peculiar” (COUTINHO, 1996, p. 213). Faltaria ao Nordeste, no entanto, uma clara consciência dessa singularidade.

Ou melhor, falta-lhe uma orientação voluntária, um programa de vida inspirado na realidade física e moral do torrão. E seria essa precisamente a tarefa dos filhos do Nordeste, dos seus homens de ação e de pensamento. A fidelidade à terra e às suas tradições, a inteligência de suas virtualidades, o sentimento do seu ritmo, tudo isso permanente na alma do nordestino, encontrará as leis da nova evolução.

A unidade brasileira nada vem a perder nessa depuração do sentimento local. Ao contrário, o Nordeste que soube com o lirismo de sua poesia, o liberalismo de sua vida social e o seu ardente idealismo político, criar alguns dos mais belos atributos da brasilidade, será dentro de seu quadro peculiar, um órgão salutar de reação contra essa civilização sem forma e sem cor que ameaça submergir o Brasil. (COUTINHO, 1996, p. 214).

As ideias defendidas nesse artigo de Coutinho, segundo Azevedo (1996, p. 138), representaram o verdadeiro embasamento do programa de atividades do *Centro de Regionalista do Nordeste* e o guia do *1º Congresso Regionalista do Nordeste* realizado em fevereiro de 1926.

Alfredo Moraes Coutinho Filho, psiquiatra, de convicções políticas de esquerda, foi deputado federal por Pernambuco, e presidente da *Sociedade Brasil-União Soviética* por diversas vezes. É a ele que Joaquim Inojosa atribui a liderança do Movimento Regionalista de Pernambuco nos anos 1920. Antes de tudo, um Regionalismo político, que discutia a distribuição do poder entre as unidades da federação.

Mesmo assumindo posições políticas no mínimo divergentes, Coutinho e Freyre partilhavam dos mesmos princípios Regionalistas. Ambos eram leitores do autor regionalista francês Frédéric Mistral⁸⁷. Coutinho era simpatizante do Partido Comunista, Freyre, por sua vez, aproximava-se dos escritores de direita Maurice Barrès, Charles Maurras, além dos irmãos Goncourt. Freyre entrou em contato também, como frisa Bastos (2003), com autores espanhóis que questionavam a identidade nacional de uma Espanha derrotada em suas possessões coloniais, entre eles, Angel Ganivet e Miguel Unamuno.

Segundo Maria Lúcia G. Pallares-Burke, entretanto, o Regionalismo de Freyre é mais devedor de autores ingleses como Thomas Hardy, W.B. Yeats e William Morris, lidos por ele como autores regionalistas. Ele teria retido, ainda, as preocupações nacionalistas de Yeats e a campanha anticapitalista empreendida por Morris. Apreendeu com Yeats o método de recuperar num passado, tradições e mitos que pudessem resistir ao poder imperialista, sendo

⁸⁷ Mistral ficou conhecido por liderar o movimento *Félibre*, que adotava a *langue d'oc* na escrita de seus romances. Para mais detalhes sobre a inserção de Mistral no movimento regionalista francês, ver Thiesse (1997).

que o passado irlandês permitiria o contraponto com a dominação britânica. No caso de Freyre, o passado colonial, a vida dos engenhos, cumpririam o mesmo papel: enfrentar a ameaça da descaracterização trazida pelo capitalismo das usinas e modernismo do Sul. “Por sua vez, o medievalismo de Morris inspirava Freyre porque revelava a possibilidade de se olhar para o passado colonial do Brasil a fim de avançar para o futuro” (BURKE; PALLARES-BURKE, 2009, p. 73).

Ou seja, Freyre lia muitos autores com “olhos de brasileiro” – poder-se-ia mesmo dizer, “de uma ótica pernambucana”. Apropriando criativamente ideias de críticos estrangeiros, foi capaz de adaptar à realidade brasileira o projeto de uma modernidade em diferentes latitudes. É, provavelmente, isso que ele tinha em mente quando descreveu a si mesmo como um “Morris de Subúrbio” (BURKE; PALLARES-BURKE, 2009, p. 72–73).

Morris foi ainda o responsável pela criação da *Sociedade para a Proteção das Construções Antigas*, em 1877, que tinha o intuito de proteger os prédios transformando-os em monumentos. Tal tipo de preservação de edifícios prontamente transformados em elementos portadores de uma identidade regional ou nacional foi mais uma das atuações de Freyre, e nesse ponto, as imagens de Manoel Bandeira colaboram imensamente para a criação desse patrimônio.

Aos poucos, os temas da escravidão e de um passado oligárquico, dão espaço a imagens relacionadas ao “folclore”, a “festas populares” e esses “novos” temas passam a dizer respeito tanto aos conservadores quanto aos progressistas. Mesmo o *Atelier Coletivo*, que irá criticar Bandeira por seu saudosismo ao passado, ao seu modo, também defende um certo regionalismo, quando pinta o frevo, o mocambo, a paisagem de feiras e telhados, cenas de lavadeiras, reiterando a associação desses assuntos a uma identidade local e, por extensão, “genuinamente” nacional.

Manoel Bandeira, orientado por Gilberto Freyre, executa parte desse projeto anunciado por Alfredo Moraes Coutinho Filho, criando um passado mítico para o local, com o objetivo de inventar um sentimento de unidade na intelectualidade pernambucana. Os desenhos podem ser lidos, pois, nessa chave. São imagens de prédios, paisagens, personagens. Patrimônios a serem rememorados e preservados. O compartilhamento desses códigos de um regionalismo difuso permite a criação de uma “comunidade imaginada”; permite que uma elite cultural, independentemente de divisões políticas balizadas entre esquerda e direita, crie e compartilhe histórias e expectativas comuns.

3.2 Lula Cardoso Ayres: criando o popular entre figuração e estilização

Nordeste, que foi preciso Gilberto Freyre escrever a tua história, Ascenso Ferreira cantar as tuas lendas, os teus mistérios, e Lula Cardoso Ayres pintar os teus pastoris, para existires em nós. (Guerra de Holanda, Nordeste que o gato Comeu. Revista Região 12, Recife, 1945).

Lula Cardoso Ayres (1910 - 1987), ao lado de Cícero Dias e de Manoel Bandeira, foi um dos pintores mais próximos de Freyre. Essa proximidade se deu tanto pela origem social semelhante – ambos de famílias ligadas à produção do açúcar – quanto pela amizade e compadrio estabelecidos entre eles. Ayres ilustrou diversas obras de Freyre, enquanto que o ensaísta escreveu elogiosos artigos, apresentações e cartas de recomendação frisando as qualidades do pintor. Tendo iniciado seus estudos com o alemão radicado no Recife, Heinrich Moser, Lula, como era conhecido, frequentou o atelier de Maurice Denis (1870 - 1943), em Paris, entre 1925 e 1926.⁸⁸ De volta ao Brasil, tomou aula de modelo vivo com Rodolfo Amoedo⁸⁹, na *Escola Nacional de Belas Artes*, e estudou desenho e pintura no atelier de Carlos Chambelland⁹⁰.

⁸⁸ Essa informação é confirmada em praticamente todas as biografias. No entanto, em pesquisa aos arquivos de Maurice Denis em Saint-Germain-en-Laye, não foram encontrados vestígios de sua passagem no atelier do artista francês. A falta de informação direta, porém, não significa que Lula não esteve junto ao artista. O mais provável é que sua ligação tenha sido um tanto informal, não deixando traços duradouros. Pelas datas, pode-se pensar que Lula Cardoso Ayres tenha sido aluno de Denis nos *Ateliers de Arte Sacra*.

⁸⁹ Rodolfo Amoedo (Salvador, 1857 - Rio de Janeiro, 1941). Estudou no *Liceu de Artes e Ofícios* no Rio de Janeiro, com Victor Meirelles (1832 - 1903) e Antônio de Souza Lobo (1840 - 1909); entre 1873 e 1874 na *Academia Imperial de Belas Artes*. Viaja para Paris em 1879, onde estuda na *Académie Julian* e na *École National Supérieure des Beaux Arts*. Em 1888, é nomeado professor honorário de pintura histórica na *Academia Imperial de Belas Artes*. Foi professor de artistas como Baptista da Costa (1865 - 1926), Eliseu Visconti (1866 - 1944), Candido Portinari (1903 - 1962), Eugênio Latour (1874 - 1942) e Rodolfo Chambelland (1879-1967). (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2013).

⁹⁰ Carlos Chambelland (Rio de Janeiro, 1884 - 1950). Frequentou a *Escola Nacional de Belas Artes*, no Rio de Janeiro, entre 1901 e 1907. Estudou com Zeferino da Costa (1840 - 1915) e Rodolfo Amoedo (1857 - 1941). Com o prêmio de viagem ao exterior, frequentou em 1908 o atelier do pintor Pierre Puvis de Chavannes (1824 - 1898) em Paris. Em meados de 1910, cursou gravura no *Liceu de Artes e Ofícios* do Rio de Janeiro. Em 1912, viajou para Pernambuco, onde, durante três anos, realizou trabalhos de decoração e estudou aspectos e costumes locais para servirem de tema à produção de várias pinturas (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2013).

As dificuldades financeiras obrigaram-no a interromper seus estudos no Rio de Janeiro, em 1932, para auxiliar o pai na administração da usina de açúcar da família em Cucaú, onde residiu até 1944. O que poderia ser visto como ameaça à formação do pintor foi interpretado, anos depois, como sendo sua salvação. No catálogo da exposição ocorrida no *Museu de Arte de São Paulo* (MASP), em 1960, Freyre afirma: “Sua fase de residência no interior de Pernambuco foi para ele decisiva no sentido de aproximá-lo de fontes telúricas, populares e folclóricas de inspiração, até torná-lo um íntimo dessas fontes, por outros conhecidas apenas turisticamente” (FREYRE, 1960)⁹¹.

Gilberto Freyre vê, na combinação entre a formação avançada em artes, tanto no Rio de Janeiro como em Paris, e a experiência de ter vivido no interior de Pernambuco, próximo às “tradições populares”, algo que o diferenciava dos demais artistas modernistas que conheciam apenas os “ismos” europeus e a cultura do povo por “viagens turísticas”⁹².

Durante sua residência no engenho, Lula produziu inúmeras fotografias retratando os trabalhadores rurais. Tal como na figura 39, é comum sua opção pelo enquadramento de baixo para cima, colocando o trabalhador em uma posição de dignidade, mesmo que portando indícios claros de pobreza: os pés descalços, o rosto marcado pelo sol e pelo trabalho pesado. A roupa simples em panos de chita, abundantes nas fotos, irá ser transposta para os quadros posteriores, quando esses trabalhadores pobres se transformarão em bonecos de barro.

A capacidade de amalgamar fontes populares com formas modernas foi percebida por vários críticos, dentre eles Alberto da Costa e Silva:

O que é permanente, nesta obra que se modifica, moderniza e aprofunda no decorrer de cinquenta anos, é a fidelidade de Lula à aliança entre o conhecimento mágico e a captação da beleza de sua província natal, de um Pernambuco que em seus quadros assume uma verdade própria (SILVA, 2009a, p. 72).

O esforço de Lula em fazer referências ao que vinha sendo construído como arte popular é de fato inegável⁹³. Basta ver a série baseada em bonecos de barro, na qual associa suas fotografias às esculturas “populares” criadas por artesãos das cidades de Caruaru,

⁹¹ O texto que compõe o catálogo da exposição de 1960 no MASP foi posteriormente publicado com algumas modificações, sobretudo inclusões de novos parágrafos, no livro de Gilberto Freyre, *Vida, Forma e Cor* (Recife: É Realizações Editora, 2010), sob o título “Lula Cardoso Ayres: uma interpretação integrativa de homens e coisas brasileiras”.

⁹² Refere-se a Mário de Andrade, autor de *O Turista Aprendiz* e promotor de viagens e missões folclóricas pelo interior do país. Freyre, em alguns momentos, mostra-se ríspido com Mário de Andrade e entusiasta do movimento antropofágico de Oswald (Cf. FREYRE, 2010b, p. 111).

⁹³ Lula, e suas telas, participaram do rodaminho que elevou a escultura figurativa, como as feitas pelos Mestre Vitalino, classificada de “popular” ao *status* de arte. Colaborou com Lina Bo Bardi em algumas matérias acerca desse tema para a revista *Habitat*. Uma reportagem sobre Ayres, com farta reprodução de suas telas, foi publicada no mesmo número 12, de setembro de 1953, no qual outras matérias ilustradas versavam a respeito das “Roupas de couro do vaqueiro nordestino” e da “Paisagem Brasileira”, com fotos de igrejas coloniais em meio a pastos de engenho feitas pelo cineasta pernambucano Alberto Cavalcanti.

Garanhuns e Canhotinho, como se pode ver nas telas *Passeio a Cavalo* (1944, figura 40) e *Trabalhadores no Eito* (1943, figura 41).

No quadro *Trabalhadores no Eito*, percebe-se, no primeiro plano à esquerda, uma mulher de costas, tendo, nos braços, uma criança de perfil olhando para seu rosto. Em um segundo plano, sete personagens com enxadas nas mãos revolvendo a terra em uma fileira enviesada, do canto direito inferior ao esquerdo superior. A posição sequenciada das figuras respeita os traços também diagonais da terra, colaborando para acentuar a perspectiva. No fundo, vê-se o campo ainda sem nenhum plantio, duas árvores aparentadas a coqueiros ou palmeiras e três colinas, como que simbolizando a natureza rala, local.

Todos os lavradores têm o mesmo formato de corpo: volumoso e arredondado. Não possuem características próprias; não constituem individualidades. Assemelham-se a bonecos pintados, não pessoas. Os homens estão de chapéus, as mulheres usam lenços ou apenas têm os cabelos presos. Diferença mais sutil são as saias e as calças, quase imperceptíveis em função do movimento das figuras. É só por essas diferenças que se distinguem homens de mulheres⁹⁴.

Seus corpos mantêm um profundo sincronismo de movimento: todos com o mesmo ritmo nos golpes de enxada. As cores azul, verde, vermelho e roxo se alternam nas roupas, intensificando ainda mais a ideia de trabalho conjunto e harmonizado entre os personagens. Até mesmo os ferros das enxadas são coloridos. Em um ambiente tão inóspito, desértico, trabalhadores no eito – uma das piores condições de servidão –, figuram como personagens limpos, coloridos, elevados.

São desse mesmo período algumas telas consideradas por Freyre mais “surrealistas”, que lembrariam um ambiente onírico, povoadas por vultos fantasmagóricos como é o caso de *Vestindo a noiva* (figura 42), *Sofá mal-assombrado* (figura 43) ou *Cabriolé mal-assombrado* (figura 44).

Mesmo essa investida, chamada por Freyre de “surrealista”, traz uma ligação com o referente. É possível, na maioria das vezes, reconhecer portões, sofás, janelas, figuras humanas e fantasmas. Gilberto Freyre ainda associa essas telas “surrealistas” a elementos da região na qual Lula estava imerso. Diz o sociólogo, no mesmo catálogo da exposição do MASP, citando depoimentos do próprio Lula:

⁹⁴ É possível associar essa forma de representar as figuras humanas com o muralismo mexicano. De fato, Ayres e muitos artistas pernambucanos tiveram contato com reproduções das obras de Diego Rivera (1886 - 1957) e José Clemente Orozco (1883 - 1949). Especialmente Rivera é citado por Freyre em seus artigos a respeito de Ayres e de sociologia da arte.

Mais tarde, em 1943, faria Lula uma série de quadros do *bumba-meu-boi* com pretensões surrealistas [...]. E ele próprio salienta, nessa nota autobiográfica, que viria a pintar tudo isto, depois de passar por “várias etapas desde o desenho realista à inteira libertação do realismo visual, utilizando as formas reais como ponto de partida para a estilização das formas aparentemente abstratas das minhas composições mais recentes”. O mesmo aconteceria com as figuras do carnaval recifense; com os *maracatus*, os *caboclinhos*, as *damas dos blocos*. Enfim, a sua pintura aparentemente abstrata seria o resultado de uma longa série de observações sistemáticas da realidade regional. Seus próprios mal-assombrados teriam, como forma, base regional (FREYRE, 1960, grifos do autor).

Um pouco mais adiante em seu texto, Freyre recupera uma citação de Picasso para comprovar a “modernidade” das telas de Ayres e, ao mesmo tempo, seu vínculo com a tradição e a região.

O que nos faz pensar em palavras de Picasso: “Não há arte abstrata. Deve-se sempre partir de alguma coisa. Depois, pode-se remover tudo que seja traço de realidade. Já então não há perigo algum (para a realidade) porque a ideia do objeto terá deixado uma marca indelével” (FREYRE, 1960).

Nessas duas passagens, Freyre está preocupado em guiar o olhar dos visitantes da exposição de 1960 para o fato de Lula ser capaz de fazer arte abstrata sem perder os “elementos brasileiros” que a vivência em sua região lhe fornecera. Nos termos de Freyre, Lula seria um artista moderno sem ser modernista: suas telas seriam capazes de conciliar as inovações formais e as tradições regionais, uma vez que ele, por ter vivido em sua região, não fora um mero turista, e as tradições realmente teriam sido introjetadas em sua personalidade⁹⁵.

O crítico Clarival do Prado Valladares, em texto posterior aos de Freyre, recusa a aproximação dessas telas ao surrealismo, justamente por nelas ser fundamental o enraizamento “à vertente telúrica de seu universo”. Diz o crítico:

Não há surrealismo em nenhuma de suas assombrações de 1944-1946, ou dos sobrados de 1964-1966, e nem mesmo na série de transfurações do Bumba-meu-boi de 1945. Não há porque todos esses trabalhos se situam no plano narrativo, e não no plano onírico. Do mesmo modo que não é bastante ser ilusão de ótica para

⁹⁵ Há um forte paralelo entre essa apreciação dos trabalhos de Lula e a leitura das obras de Telles Júnior que foi feita pela crítica. Como bem lembrou Maria de Lourdes Euleutério, Gilberto Ferrez, em publicação da exposição comemorativa do tricentenário da restauração pernambucana, *Iconografia do Recife do Séc. XIX*, realizada em 1954, afirma que Telles Júnior foi um dos melhores paisagistas do país, “um dos primeiros a captar a luz crua e forte da região batendo em cheio nas gamas infindáveis do verde de nossas árvores, e, como bom brasileiro, um dos primeiros a recolher toda a beleza e poesia das paisagens dos arredores e praias do Recife. É o pintor por excelência das praias, dos coqueirais, dos cajueiros e dos arrabaldes modestos do Recife” (FERREZ apud ELEUTÉRIO, 2004, p. 77).

A autora lembra ainda que a *Mostra do Redescobrimento* “apresentou várias obras do artista, considerando Telles Jr. original no novo discurso sobre a paisagem regional. A distância dos centros formadores de arte teria na verdade favorecido a autonomia da fatura de Telles Jr. A vivência local favorecia e conferia afetividade à paisagem retratada, ‘não mais como concebiam os viajantes, mas com a dimensão lírica do íntimo conhecimento das terras pernambucanas’” (MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO apud ELEUTÉRIO, 2004, p. 78).

O artista periférico é colocado no polo da emoção, enquanto o viajante no da razão. O artista periférico, pelo seu suposto isolamento, é mais puro, ao mesmo tempo, assimila o meio de maneira inconsciente e afetiva. A ele estaria praticamente vedado o diálogo com o centro, pois sua arte se daria em outras bases, mais instintivas, afetivas, irracionais. Curioso ter tal opinião sobre Telles Júnior, um pintor formado por grandes professores da *Escola Nacional de Belas Artes*.

se reconhecer, sob critério crítico, uma proposta cinética (optical art), do mesmo modo que não basta negar a figura para se naturalizar abstração, pode-se dizer que para se validar uma concepção surrealista exige-se mais que anamorfose (VALLADARES, 1978, p. 105).

Essa apreciação expressa no texto de Valladares permite matizar a interpretação de Freyre, que liga diretamente Lula ao surrealismo. Aproximá-lo dessa vanguarda poderia ser uma chave para maior aceitação das obras pelo público de São Paulo que, aos olhos de Freyre, era a capital modernista, ou seja, adepta às mais recentes inovações estéticas importadas da Europa. Assim como Valladares, o ensaísta valoriza a “vertente telúrica” do universo de Lula afirmando que se realiza “agora a exposição de um pintor pernambucano, personalíssimo na sua arte criadora; e por isto mesmo desprezado pelos estetas sectariamente abstracionistas tanto de São Paulo como do Rio” (FREYRE, 1960).

Freyre tentava contemporizar, de acordo com a sua própria definição de arte moderna, o vínculo regional que o artista possuía com as mais avançadas descobertas no campo das artes plásticas. Apresentava ao público paulista, portanto, um artista “moderníssimo”, capaz de combinar o “surrealismo” com a tradições da cerâmica figurativa; a vanguarda com o primitivo.

De qualquer maneira, o conjunto das telas que Lula Cardoso Ayres levou para São Paulo destoa daquelas mais figurativas executadas nos anos 1940. Nos vinte quadros⁹⁶, Lula explora esquematismos – por vezes mais, por vezes menos – relacionados a formas e figuras pintadas anteriormente. É o caso, por exemplo, da forte semelhança entre as formas presentes em *Coruja do Bumba-meu-boi* (figura 45) e o quadro de *Título desconhecido 1* (figura 46)⁹⁷.

A *Coruja do Bumba-meu-boi* traz um homem fantasiado e preso a um enquadramento que lembra um retrato. O fundo neutro não o ancora em uma situação específica. Sua vinculação com o bumba-meu-boi se dá, aos olhos de um leigo, apenas pelo título. O quadro, como se fosse um desenho técnico de biólogo a descrever um animal, elenca as características daquele personagem: túnica preta, máscara de coruja, bengala na mão. O corpo levemente torcido em espiral. As costas e o seu ombro direito estão dispostos em três quartos; seus olhos miram o espectador; o quadril e as pernas estão praticamente de perfil. A ponta do pé esquerdo, seguindo o movimento da cabeça, sugere uma futura rotação de todo o corpo num eixo paralelo ao da bengala apoiada.

⁹⁶ Como o catálogo é fartamente ilustrado, é possível supor que estas sejam a totalidade das telas que compuseram a exposição. Muitos dos quadros, propriamente ditos, não foram localizados, o que impossibilitou uma análise mais cuidadosa em que fossem considerados detalhes dos aspectos formais.

⁹⁷ O catálogo desta exposição não contém os títulos, datas, dimensões e material empregado em cada uma das telas. Aquelas que não foram localizadas são chamadas por *Título desconhecido* e sequenciadas por ordem da aparição neste texto.

O volume da máscara e do que parece ser uma corcunda, acentuada pela posição do ombro, são elementos fundamentais para que se estabeleça uma relação com quadro de *Título desconhecido 1*, no qual há formas mais esquemáticas. Com o mesmo enquadramento e fundo também neutro, uma figura geométrica lembra um polígono torcido sob um eixo vertical; uma coluna vertebral representada pela linha branca longitudinal.

Na parte superior, o lado direito levemente mais baixo que o esquerdo remete à mesma relação entre as posições da cabeça e da corcunda. A silhueta do homem, com o abdômen aparentemente afinado pelo movimento de giro, repete-se nos polígonos. Mesmo o pé esquerdo, com apenas a ponta apoiada, indicando o movimento, possui um rebatimento no desequilíbrio causado pela relação entre a base horizontal da metade esquerda do polígono e a aparente suspensão do plano à direita. O braço e a bengala surgem como as referências mais diretas entre as duas imagens.

Algumas telas da exposição de 1960 no MASP trazem referências mais evidentes ao universo pictórico de Lula. Em muitas delas é possível vislumbrar bois, pássaros, telhados⁹⁸. Em outras, essas referências podem ser sutis, como no caso do *Título desconhecido 1* e da *Coruja do Bumba-meu-boi*, como foi visto. Ou ainda em *Composição [Bumba-meu-boi]* (figura 48) também exibida na exposição de 1960 e adquirida pelo MASP que faz referência à tela *Cavalo Marinho do Bumba-meu-boi* (figura 47).

Título Desconhecido 2 (figura 49), aparentemente, beira a abstração; no entanto, tomando a produção de Lula como um todo, percebe-se que elas remetem a outros quadros, dialogando com eles, como o caso de *Jaraguá do Bumba-meu-boi*, de 1941 (figura 50). O crânio de cavalo ou boi, a incidência da luz sobre o peito do homem fantasiado, a formação triangular da composição são alguns dos elementos que permitem associar uma tela a outra. Há telas, porém, que exploram mais a fundo o rompimento com um referente, como é o caso de *Título desconhecido 3* (figura 51).

Ao mesmo tempo em que Freyre denunciava, sem especificar nomes, o descaso dos “estetas sectariamente abstracionistas” de São Paulo e do Rio de Janeiro com a obra de Ayres, ele tece elogios a Pietro M. Bardi.

Trata-se de iniciativa do Professor P. M. Bardi, sob a impressão do extraordinário valor estético da obra do artista pernambucano: tanto que está empenhado em promover outras exposições dos seus trabalhos. Nos Estados Unidos, a exposição de Lula Cardoso Ayres deverá realizar-se logo após a de São Paulo (FREYRE, 1960).

⁹⁸ Dentre os pintores pernambucanos, é recorrente ter como mote os telhados do Recife. Manoel Bandeira, Wilton de Souza, Lula Cardoso Ayres são alguns, dentre outros, artistas que retrataram esse tema.

Dando a entender que a iniciativa da exposição era fruto, exclusivamente, do reconhecimento que Bardi conferiu aos trabalhos de Lula, o antropólogo alavanca a imagem do pintor como um artista moderno que logo teria projeção internacional. Nenhuma referência a exposições de Lula Cardoso Ayres nos Estados Unidos neste período foi encontrada. Criou-se a expectativa sobre uma exposição em Nova York, provavelmente quando o aquarelista originário do Kansas, Frederic James (1915–1985), que era militar na base americana em Recife durante a Segunda Guerra Mundial, fotografou em cores algumas telas de Lula no ano de 1946. Segundo artigo de Mauro Mota (1946)⁹⁹, as fotos foram feitas com a promessa de serem mostradas aos dirigentes do prestigiado *Museu de Arte Moderna* de Nova York. Por outro lado, James teve sua carreira ligada ao movimento regionalista americano, sendo aluno de Thomas Hart Benton (1889 – 1975), o que permite que se levante a hipótese de ele ter se interessado justamente pelo caráter regionalista da produção de Lula Cardoso Ayres, e menos pela sua “modernidade”. Em outras palavras, o interesse de um pintor regionalista americano pela obra de Ayres passa a ser divulgado como o passaporte para uma carreira de reconhecimento internacional, logo associado ao que haveria de mais moderno nas artes.¹⁰⁰

Pela observação das correspondências trocadas entre Bardi e Lula Cardoso Ayres fica mais claro o quanto o pintor investiu nessa exposição, assim como em sua relação com o casal ítalo-brasileiro. No dia 13 de janeiro de 1960, morre a mãe de Ayres. É com essa informação que inicia sua escrita no dia 15 ao diretor do MASP para, logo em seguida, dizer que “com este triste fato já consumado retomo o ritmo da vida tão cheia de sofrimentos e desilusões, e volto a tratar da minha exposição que é no momento o estímulo que tenho para atenuar o grande sofrimento por que passei”.

Mais adiante, na mesma carta, ele discorre sobre suas expectativas para a exposição:

Estou organizando o catálogo como combinamos e resolvi deixar a lista com o número e os títulos dos quadros recentes, cerca de 70, para escolhermos os mais significativos para a exposição no Museu de Arte e outros ficarão na reserva para possíveis vendas e outras exposições em outros lugares.

Ainda não recebi notícias do Museu de Arte Moderna do Rio, certamente D. Niomar¹⁰¹ não se interessou mas estou certo que depois da exposição em São Paulo vai haver interesse.

Vou retomar agora a organização da parte documental com fotografias e velhos estudos dos assuntos pintados hoje.

⁹⁹ Mauro Ramos da Mota e Albuquerque (1911 – 1984) foi formado pela *Faculdade de Direito* do Recife em 1937. Além de professor, trabalhou como secretário, redator-chefe e diretor do *Diário de Pernambuco*. Foi diretor executivo do *Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* entre 1956 e 1971.

¹⁰⁰ Para mais detalhes sobre Frederic James ver: Falk e Bien (1990); Falk (1999).

¹⁰¹ Niomar Moniz Sodré (1916-2003) era a então diretora executiva do MAM/RJ. Em 1961, Lula faz uma exposição no MAM/BA e, em 1962, na galeria Bonino, no Rio de Janeiro. Não foram encontradas, no entanto, referências a uma exposição no MAM/RJ nesse período, como ele desejava. Lula já havia realizado uma mostra no MEC, em 1946, e outra no MAM/RJ, em 1952.

[...] Soube que você esteve na Bahia para a inauguração do Museu¹⁰² e gostaria também de fazer uma exposição lá, talvez em julho época das férias da Escola.¹⁰³

Lula acreditava que a exposição no MASP abrir-lhe-ia muitas portas: já planejava levar mais quadros do que aqueles a serem expostos, na expectativa de venda ou de exposições futuras, no Rio de Janeiro, na Bahia, ou – seguindo as indicações de Freyre – nos Estados Unidos. Essas expectativas justificavam o grande investimento que o artista fazia, elaborando um catálogo fartamente ilustrado, com ótima impressão e cerca de 40 páginas. Seus contatos e sua experiência na indústria gráfica certamente colaboraram para a execução desse material.¹⁰⁴ Além de montar (selecionar as imagens, executar a diagramação etc.), Lula financiou a impressão do catálogo e a de 1.000 convites em papel cartão – Bardi apenas lhe transmitiu os dizeres que deveriam conter. Pelo que se subentende das cartas, arcou também com o transporte dos quadros e as despesas da viagem. Diz ele: “Estou numa virada louca de trabalho, pois, como você pode prever, estou gastando um dinheirão enorme nos preparos da exposição e para aguentar o repuxo, estou fazendo ainda um painel, felizmente muito bem pago, para a filial daqui da OLIVETTI”.¹⁰⁵

Nas curtas respostas de Bardi, ainda mais quando comparadas às do pintor, há sempre uma ponderação, uma tentativa do curador em diminuir as expectativas do artista ansioso, por exemplo, a carta de 22 de janeiro de 1960, na qual diz: “Aconselho a não trazer muitos quadros, faça a sua escolha. Não se iluda quanto à vendagem, pois São Paulo é uma cidade onde não se adquirem obras de arte”,¹⁰⁶ ou, ainda, a de 14 de março de 1960: “Sempre lhe disse de não esperar muito de São Paulo, mas tentaremos fazer de todo o possível para um bom êxito da exposição”.¹⁰⁷

Uma das expectativas mais reveladoras para a guinada “esquemática” que Ayres imprimiu aos seus quadros foi a de desvencilhar-se da imagem de um pintor voltado a documentar o folclore. Talvez buscasse um reconhecimento para além do adjetivo de “pernambucano”, como explorado na introdução desta tese.

¹⁰² Aberto ao público em janeiro de 1960, o *Museu de Arte Moderna da Bahia* MAM/BA foi encabeçado por Lina Bo Bardi com apoio do governo local. Para mais detalhes ver: (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2013; RUBINO, 2002).

¹⁰³ Ayres refere-se à *Escola de Belas Artes de Pernambuco* onde lecionava.

¹⁰⁴ Lula trabalhou por longo período como programador visual. Nas cartas faz menção à sua relação com a tipografia e como isso o ajudara a desenvolver o catálogo.

¹⁰⁵ Carta de Lula Cardoso Ayres a P.M. Bardi, datada de 8/3/1960. Depositada na pasta do artista no MASP-SP.

¹⁰⁶ Carta de P.M. Bardi a Lula Cardoso Ayres, datada de 22/1/1960. Depositada na pasta de Lula Cardoso Ayres no MASP-SP.

¹⁰⁷ Carta de P.M. Bardi a Lula Cardoso Ayres, datada de 14/3/1960. Depositada na pasta de Lula Cardoso Ayres no MASP-SP.

Gilberto tem grande admiração e respeito a você [Pietro.M. Bardi] e por ser meu amigo, como é, está orgulhoso de você ter se interessado por minha pintura, pois como você sabe os entendidos da chamada “pintura pura” vinham olhando para minhas tentativas como simples registro documental do “folclore” e dos motivos da região.¹⁰⁸

É possível pensar Ayres vivendo um dilema: ser reconhecido por Gilberto Freyre e seus colegas pernambucanos¹⁰⁹ como um pintor moderno, por estar ligado a tradições locais ou, justamente por estar ligado a tradições locais, ser um mero folclorista aos olhos dos “entendidos da chamada ‘pintura pura’”. Como já se viu, na exposição do MASP, comparando os quadros que compõem o catálogo com aqueles de produção anterior, pode-se notar uma forte preocupação em se distanciar, cada vez mais, da referência direta e descritiva das figuras tradicionais, sem, ao mesmo tempo, abandoná-las completamente.

Essa era uma posição perigosa, capaz de desagradar a ambos os lados. Em artigo publicado em 1961 – praticamente um ano após a exposição do MASP –, José Cláudio, lembrando-se do tempo de “arte engajada” que predominou entre os integrantes do *Atelier Coletivo*, afirma:

[as referências de] pintores brasileiros eram: Portinari, Di Cavalcanti, algum Guinard, e por uma questão de carinho para com o popular, Djanira, Heitor dos Prazeres e Cícero Dias da época do primitivismo, lamentando que ele se tivesse deturpado e caído no abstracionismo, abstracionismo igual à sarjeta. Lula era um finório, procurando sempre um ponto estratégico que desse saída para muitos lados, para poder virar casaca sem ser notado, água morna (isso eu ainda hoje penso) (CLÁUDIO, 1961).

Na mesma página de jornal onde foi publicado este artigo de José Cláudio, anunciava-se o novo convite que Lina Bo Bardi teria feito a Lula Cardoso Ayres para expor, em julho de 1961, no Museu da Bahia, local em que atuava como diretora. Na foto (figura 52), vê-se Lula ao lado de um trabalho de sua autoria, com grandes dimensões, representando, de maneira estilizada, um caboclo de maracatu. Das expectativas explicitadas nas cartas a Pietro M. Bardi, a exposição na Bahia concretizava-se um ano depois, anunciada como um convite e reconhecimento de Lina Bo Bardi à obra moderna do pernambucano. Nessa página de jornal, as tensões entre os significados de ser moderno estavam materializadas nas diferentes posições que Lula Cardoso Ayres cristalizava, isto é, pela forma como a “tradição popular” era utilizada na fatura das obras, frente à crítica de José Claudio e frente ao reconhecimento dos Bardi.

¹⁰⁸ Carta de Lula Cardoso Ayres a P.M. Bardi, datada de 8/3/1960. Depositada na pasta do artista no MASP-SP.

¹⁰⁹ Wilton de Souza, pintor pernambucano contemporâneo e amigo de Lula Cardoso Ayres, afirmou, em depoimento ao autor em junho de 2010, que sempre debatia com Lula a respeito de as manifestações culturais locais deverem ser a base da arte pernambucana e de que estilizações poderem ser feitas desde que não “descambassem para a caricatura”. Segundo Wilton de Souza, o limite entre estilização e caricatura era um ponto chave do debate entre os artistas pernambucanos.

A hesitação entre uma arte abstrata e as referências ao universo regionalista que terminaram por marcar a produção de Lula podem ser explicadas se forem levados em consideração alguns fatores, entre eles, a sua formação, o ambiente político e intelectual de Pernambuco, sua reclusão na usina Cucaú, sua dependência financeira da venda de sua força de trabalho após a herança familiar ter sido dilapidada e sua insegurança quanto ao que produzia – necessitava constantemente da aprovação dos pares.

Logo, o jovem aprendiz de doze anos passou a dispor de um atelier próprio, montado no maior quarto da antiga senzala do sobrado da rua Benfica (AYRES, 1987). É com carinho que Ayres lembra suas aulas de desenho e pintura sob orientação de seu primeiro professor, o alemão radicado no Brasil, Heinrich Moser.

Formado na Alemanha, Moser chegou ao Recife em 1910 para executar o projeto arquitetônico, e tornar-se sócio da *Casa Alemã*, até então dirigida por sua tia. Uma vez estabelecido, passa a executar trabalhos de artes aplicadas, como os de vitrinista para lojas, ilustrador e decorador.

Nesse primeiro momento de contato com o aluno brasileiro, Moser dedicava-se basicamente à ilustração, à pintura de uma maneira geral e à pintura mural decorativa. Executou capas de livros, ilustrou jornais e revistas, tal como Lula o fará nos primeiros trabalhos profissionais de sua carreira. Decorou, com o auxílio de seu discípulo, o salão do *Clube Internacional* para o carnaval de 1924. Foi também nessa década que Moser iniciou-se na arte dos vitrais. Desenvolveu técnica própria de coloração do vidro enquanto era o responsável pelo projeto arquitetônico, construção e decoração da igreja da usina Estreliana¹¹⁰.

De 1922 a 1924, Lula foi aluno de Moser. Nesse período, apenas dois outros alunos compunham o corpo de aprendizes.¹¹¹ O pouco interesse de Moser em aumentar o número de alunos particulares, segundo Clarival do Prado Valladares (1978, p. 64), é um forte indício de que as encomendas garantiam sua renda. As atividades de Moser no início do século, tal qual

¹¹⁰ José Cláudio descreve a técnica desenvolvida: “em princípio pintor, começou a fazer vitral em 1921, por ter adquirido de um alemão de passagem por aqui por Pernambuco uma prensa de fazer caneluras de chumbo como a da escola onde estudou na Alemanha. Dada a dificuldade de encontrar ou produzir vidros coloridos – a dificuldade principal era não ter uma mufla – adotou um processo ‘de sua invenção’ de caneluras de duplo sulco que permitia a incrustação de dois vidros, um pintado e outro protegendo a pintura. Como nos informa pessoa de sua família.” (CLÁUDIO, 2010, p. 158–159).

¹¹¹ Conforme José Claudio (CLÁUDIO, 2010, p. 159), os outros dois alunos eram Percy Lau e Nenah Boxwell; foram citados no catálogo da exposição que Moser realizou junto com Baltazar da Câmara em 1922 no *Gabinete Português de Leitura*. Não há muita informação disponível sobre Boxwell, a não ser de que era filha de norteamericanos.

as de outros artistas, como o já citado Manoel Bandeira, estavam fortemente vinculadas às demandas geradas pela expansão da indústria gráfica e da construção civil. Não é por menos que as obras de Moser destinavam-se ou a jornais e livros ou a prédios públicos, religiosos e residenciais.

É o caso da capa que fez em 1925 para o livro de poesia de Leovigildo Júnior (figura 53). Ela segue o mesmo padrão de cores dos anúncios executados por Manoel Bandeira: manchas pretas e vermelhas com limites bem definidos num fundo branco. Já os vitrais, além dos religiosos executados em igrejas de Recife e Olinda¹¹², apresentam temas históricos, como o instalado no *Palácio da Justiça*, representando o *Primeiro Parlamento Democrático na América*, numa referência ao período holandês. Em residência privada, o mote regionalista aparece já nos anos 1930, quando Moser cria, por exemplo, o vitral *As Lavadeiras* (figura 54), tema que se tornará recorrente na iconografia pernambucana.

Apesar de Clarival do Prado Valladares afirmar que não haveria correlação entre o universo temático de Moser e o de Lula Cardoso Ayres, as reproduções e datações disponíveis evidenciam que há semelhanças pelo viés regionalista, sobretudo nas encomendas particulares feitas ao vitralista.

No entanto, Lula Cardoso Ayres esteve próximo de Moser apenas até 1924. Passa o ano de 1925 tendo aulas em Paris com o pintor de formação católica Maurice Denis que, com as consequências da Primeira Guerra e da morte de sua esposa, apegava-se ainda mais à religião. Em 1922, Denis terminara a execução do projeto da capela de sua propriedade em Saint-Germain-en-Laye, na qual foi responsável pela concepção dos vitrais, das pinturas murais, mobiliários, quadros e outros ornamentos. Provavelmente Ayres conheceu capela.¹¹³

As aulas, que possivelmente Lula tomou no *Atelier de Arte Sacra*, fundado por Denis e George Desvallières, devem ter reforçado sua formação no que tange às funções decorativas da arte. Como mencionado anteriormente, não há nenhum registro do período parisiense de Lula nos arquivos de Maurice Denis e, também, poucos escritos comentando esta estadia.

Ao regressar da Europa, instala-se no Rio de Janeiro onde teve aulas com Carlos Chambelland, outro artista que morou por três anos no Recife (1912 – 1915) e trabalhou

¹¹² As intervenções de Moser nas igrejas pernambucanas geraram, posteriormente, polêmica. Na época em que foram executadas, esses prédios não estavam ainda associados à noção de patrimônio material, de modo que Moser gozou de grande liberdade estilística. A partir dos anos 1940, tais intervenções serão tidas como responsáveis por descaracterizar a arquitetura e a decoração original e algumas igrejas passaram por processo de restauro.

¹¹³ Para mais detalhes sobre Maurice Denis ver Lecomte e Stahl-Escudero (2012). Para o Grupo Nabis, ao qual Maurice Denis estava ligado, ver Fossier (1993) e Frèches-Thory (2002).

profissionalmente com artes decorativas. Era um entusiasta da pintura com motivos “brasileiros”. Disse o pintor em depoimento de 1927:

[As tendências da nossa pintura] devem ser peculiares ao nosso povo, à nossa inclinação nativista, à nossa natureza. Para pintarmos à maneira da Europa, com técnica da Europa, as cenas da Europa, não vale a pena trabalhar. (...) A natureza europeia é calma, de aspectos diferentes dos nossos e parece que está nos dizendo: pinta-me. (...) Tudo aqui pede nova técnica, nova maneira, novos processos picturais. (...) E como para essa obra de criação, é necessário em primeiro lugar estudar o povo, no que ele oferece de tipicamente regional, cumpre-nos perflustar o interior pesquisando o que resta de original, não maculado pela influência estrangeira, para tentar, verdadeiramente, a pintura brasileira, a arte nacional (CHAMBELLAND, 1927, p. 145).

Em outro trecho, Chambelland destaca o Norte do país como a região onde a nacionalidade brasileira estaria mais preservada do “cosmopolitismo” descaracterizador de nossa “pureza inicial”. Caberia aos artistas entrar em sintonia com a “gente do Norte” para captar o “sentimento da pátria” impregnado na “vibração da alma do povo”.

A orientação do pintor brasileiro, que pense comigo, neste ponto, tem de ser a procura do convívio da *gente do Norte*, onde senti, – eu que sou carioca, aqui sempre vivi e só saí duas vezes para a Europa – o verdadeiro *espírito da nacionalidade*, o orgulho de ter nascido aqui. O Rio e o Sul do país estão muito trabalhados pela influência estrangeira, o *cosmopolitismo* absorveu-nos tanto, que hoje, somente no Norte, se nos depara, em sua *pureza inicial*, o *sentimento da pátria aferrando à tradição, aos costumes, à vibração da alma do povo*. Acredite, pela primeira vez envaideci-me de minha nacionalidade, quando vivi três anos – os melhores de minha vida – em Pernambuco, recebido com carinho, com um afeto, que não são muito comuns por aqui, no seio daquela gente, amiga e boa, que se excede na própria gentileza para agradar ao hospede (CHAMBELLAND, 1927, p. 145 grifos nossos).

Chambelland orientou Ayres em desenho a partir de molde de gesso, mas, como salienta Valladares¹¹⁴, não parece ter sido apenas a técnica que o mestre carioca transmitiu ao aluno¹¹⁵. Desse modo, as escolhas que Lula fez ao longo de sua formação não o levaram a assumir pontos de vista diferentes dos de seus professores. Do mestre alemão em Recife ao mestre carioca no Rio de Janeiro, passando por Maurice Denis em Paris, a arte decorativa, o figurativismo e o regionalismo funcionaram como uma linha de prumo, balizando boa parte das experiências expressivas do jovem artista.

Ao retornar ao Recife em 1932, Lula encontrou a cidade um tanto em polvorosa. Um forte sentimento nativista, inaugurado com a expulsão dos holandeses séculos antes, foi reativado com acontecimentos de diferentes escalas. A Revolução de 1930, tal como foi

¹¹⁴ Valladares (1978, p. 57) faz referência a partes desse mesmo depoimento de Chambelland.

¹¹⁵ Essas opiniões de Chambelland são mais próximas das proferidas por Freyre em sua palestra para os alunos da Faculdade de Direito proferida em 1946, como se verá no item “1948: efervescência cultural e a *Sociedade de Arte Moderna do Recife*”, do que daquelas pregadas em 1925, no *Livro do Nordeste* (que não operava com categorias como “povo” e “espírito de nacionalidade”). Ao explorar as diferenças de concepção de pintura entre o artigo de Freyre de 1925 e esse depoimento de Chambelland, de 1927, é possível matizar as concepções regionalistas de Freyre presentes no *Livro do Nordeste*.

sentida por parte dos pernambucanos, transformou-se numa guerra contra o “desejo separatista” dos paulistas¹¹⁶. Essa aversão, como foi mostrada, já estava presente em textos regionalistas da década de 1920¹¹⁷. Ao longo dos anos 1930, o centralismo criado por Vargas diminuiu ainda mais o poder das elites locais, fazendo com que muitos se sentissem excluídos do jogo político e incitados a reanimar o discurso nativista.

Um evento narrado nas memórias de Paulo Cavalcanti¹¹⁸ permite recuperar o clima vivido no Recife nos primeiros anos da Revolução, sobretudo em seu caráter mais prosaico. Um operário da empresa comercial portuguesa Teixeira Miranda fora demitido e, em seguida, teria escutado o insulto de um dos sócios: brasileiro, em sua casa comercial, “só precisava mesmo dos burros para puxar carroças”. Verdade ou não, o boato se alastrou e foi o estopim para Recife reviver um “mata-mata marinho” da época da guerra contra os mascates entre os dias 8 e 9 de abril de 1931. Inúmeras casas comerciais, torrefações de café e armazéns cujos proprietários eram portugueses foram depredados. A polícia e o exército mal conseguiram controlar a turba que deslocava-se de uma rua para outra do bairro de Santo Antônio.

O comércio em Recife era, praticamente, todo dominado por imigrantes, ou pessoas de origem estrangeira. Os armazéns, padarias e torrefações estavam nas mãos dos portugueses; a importação de máquinas, motores e produtos químicos era feita por ingleses e alemães¹¹⁹; as lavanderias, pelos chineses; por judeus, as movelarias, o comércio de joias e o sistema de crédito; por “turcos”, a rede de armarinhos e o comércio ambulante de lenços e gravatas; os italianos controlavam as cadeiras de engraxates.

Em outras palavras, na vida cotidiana da cidade, a presença dos estrangeiros era forte e a dos portugueses, pelo fato de estarem associados à colonização e aos gêneros alimentícios, aparecia ainda mais. O incômodo era tal que, já em dezembro de 1930, o novo governo instituído criou a “lei dos 2/3”, obrigando que dois terços do comércio e da indústria estivessem sob controle de brasileiros. A lei não foi aplicada em sua totalidade desde sua

¹¹⁶ Como conta Paulo Cavalcanti: “ativados por essa propaganda, odiamos o povo paulista, os motorneiros da ‘locomotiva’ de que éramos nós, pobres Estados do Nordeste, meros ‘vagões de carga’” (CAVALCANTI, 1980, p. 96).

¹¹⁷ Como, por exemplo, no texto de Alfredo Moraes Coutinho publicado em 1924 na revista *Ilustração Brasileira* tratado na página 78 e subsequentes.

¹¹⁸ Paulo Cavalcanti (1915 – 1995), advogado, escritor e jornalista, foi um importante quadro do Partido Comunista Brasileiro em Pernambuco. Ocupou diferentes cargos eletivos ao longo de sua vida. Durante a ditadura civil-militar, advogou a favor dos presos políticos entre eles Gregório Bezerra, Miguel Arraes, e Pelópidas Silveira. Para uma rápida biografia de Paulo Cavalcanti, ver VAINSENCER, Semira Adler. Paulo Cavalcanti. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 12/11/2013.

¹¹⁹ Onde se compreende a facilidade que Heinrich Moser teve em fazer importar a prensa e o maquinário necessário para a fabricação de seus vitrais.

promulgação. Os fatos de abril de 1931 pressionaram o governo a efetivá-la. “As dilações no cumprimento das normas legais é que exacerbaram os ânimos dos pernambucanos, numa cidade em que a maioria das grandes casas de comércio (...) se concentravam, realmente, nas mãos dos lusos” (CAVALCANTI, 1980, p. 104).

Ao chegar no Recife em 1932, sete anos após ter deixado a cidade, Ayres encontrou esse sentimento nativista dominando diferentes esferas da vida; o discurso regionalista engrossado pela produção cultural da elite letrada, manifesta em livros de poesia, romances, artigos de jornal, congressos, suplementos literários. Por outro lado, sua formação em Paris e no Rio parece ter se mantido em sincronia com o nativismo e o regionalismo. Essas viagens não parecem ter deslocado o seu olhar. Foram poucos os eventos desconcertantes que lhe teriam permitido pensar sua carreira de maneira distanciada ou vislumbrar outro caminho criativo como ocorreu com os irmãos Rego Monteiro e com Cícero Dias.

De volta ao Recife, Lula se ocupa dos negócios familiares. Aproximando-se de Freyre, passa a frequentar xangôs e maracatus. Ao lado de Cícero Dias, Lula é o responsável pela organização do *Salão de Artes Plásticas do I Congresso Afro-Brasileiro do Recife*, realizado em 1934 por Gilberto Freyre e Ulisses Pernambucano. No evento, figuraram objetos de arte afro-brasileira (figas, bonecas e bichos de barro, estandartes de maracatus), pinturas de Lasar Segall, trabalhos de Noemia Mourão, Di Cavalcanti, Santa Rosa, Manoel Bandeira, Hélio Feijó, Luiz Soares, Luis Jardim, Danilo Ramires Azevedo, Nestor Silva, além de telas dos organizadores Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres.

A rápida integração de Ayres ao projeto regionalista tradicionalista é visível em toda sua produção a partir da década de 1930. No entanto, sua obra não pode ser lida como mero reflexo ou ilustração das palavras de Freyre. Ayres teve um papel criativo importante na composição de um repertório imagético a respeito do que se passou a chamar de “cultura popular”, elevada ao *status* de “genuinamente pernambucana” que certamente informou Freyre em suas formulações. E, assim sendo, tida como a mais “brasileira”. A maneira como Ayres se movimentou no feixe de relações sociais, que o posicionava e também oferecia caminhos, resultou nas soluções artísticas por ele propostas: os quadros sobre personagens do bumba-meu-boi, as fotografias de trabalhadores ou cenas de gênero figuradas com bonecos de barro, o olhar atento para as manifestações culturais das classes subalternas.

A década de 1930 foi marcada pelas conturbações políticas da revolução e, em seguida, a instauração do Estado Novo. O interventor Agamenon Magalhães acirrou a perseguição a qualquer indivíduo que fosse suspeito de praticar atividades subversivas ou de integrar organização comunista. As prisões e torturas atingiram militares, operários,

sindicalistas e mesmo profissionais de renome como Ulisses Pernambucano, Paulo Fonseca Lima, Alberto Costa Campos, Pina Júnior, José Carlos Santana, Naíde Regueira, todos médicos; os engenheiros Newton e Heitor Maia Filho, o arquiteto e pintor Hélio Feijó¹²⁰. Os jornalistas e intelectuais também sofreram repressões com prisões e deportações. Foi o caso de Osório Borba, Luis de Barros, Cristiano Cordeiro, Alfredo Medeiros, Carlos Pedrosa, Nelson Coutinho, Joaquim Cardozo. Até mesmo Gilberto Freyre, que em 1930 já tinha deixado Pernambuco, foi preso no Recife por uma noite, em 1942, quando denunciou práticas “nazistas” do governo federal e de Pernambuco em artigo publicado no Rio de Janeiro. Em palestra proferida aos estudantes da *Faculdade de Direito* de São Paulo em 1946 e publicada em 1947 na revista *Nordeste*, depois de relatar que deixou de enviar cartas, colaborar com jornais e comprar livros por conta da censura, Freyre afirma:

O que não deixamos, minha família e eu, foi de resistir às provocações, às ameaças, às intrusões em que vivemos longos meses em nossa casa de subúrbio, cercada de dia e de noite, por agentes ditatoriais, os muros da chácara pixados uma madrugada por eles, os portões emporcalhados frequentemente por eles, os amigos que se atreviam a nos visitar, seguidos por eles, insultados por eles ameaçados por eles, agredidos por eles, inquiridos por eles, presos por eles, tudo a mando de chefes decididos a vencer todas as resistências brasileiras ao estado-fortismo (FREYRE, 1947).

José Claudio também comenta os impactos diretos ou indiretos do clima político, na classe artística. Cícero Dias, então simpatizante do Partido Comunista, foi perseguido e teve seu atelier invadido por diversas vezes. Talvez por isso decide, em 1939, ir à Paris. O escultor Casimiro Correia¹²¹, professor da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, instituição que recebia apoio do governo estadual, também foi perseguido e preso.

A mudança de Ayres para o interior, com o objetivo de cuidar dos negócios familiares seguiu a mesma tendência de dispersão causada pelas conturbações políticas. Diferentemente de Cícero Dias, Ayres não era um comunista ou um militante, mas certamente sofreu, no mínimo, com a redução dos espaços de sociabilidade que o terror instaurado pelo Estado Novo proporcionou ao Recife.

Por outro lado, a própria mística regionalista, compartilhada com Chambelland e Freyre, incentivava um olhar para o interior; Ayres aproveitou bem essa sua retirada da vida urbana para estudar os “temas do folclore” (o que é indissociável da atividade de invenção do folclore) e fortalecer laços de amizade com intelectuais que, de um modo ou de outro, compartilhavam do mesmo universo de ação, como, por exemplo, o poeta Ascenso Ferreira.

¹²⁰ Os livros de Paulo Cavalcanti (1980) e Gregório Bezerra (1980) narram detalhes da onda de prisões e torturas promovidas pelo Estado Novo.

¹²¹ Não foram localizadas maiores informações sobre a vida de Casimiro Correia.

Na foto (figura 56), Ascenso Ferreira beija a mão da rainha de maracatu Dona Santa. Foto emblemática que cristaliza muitas tensões.

Enquanto Ascenso beija a mão de Dona Santa, devidamente paramentada como rainha, ela olha fixamente a objetiva, com um semblante sério. O rei, posto de lado no enquadramento, é cortado pelo limite da foto, sendo possível perceber, no entanto, que ele olha o fotógrafo com um leve sorriso no rosto. À esquerda, e ao fundo, pessoas protegidas do sol intenso, no interior das casas, ou encostadas nas paredes, aproveitando-se dos beirais, admiram a cena pouco recorrente de um senhor branco prestando reverências a uma rainha negra. Talvez o inusitado da situação explique a seriedade com que Dona Santa encara o fotógrafo, em uma pose rígida, e o rei, posto à distância, joga seu olhar um tanto desconcertado.

Ascenso performatiza os gestos de respeito: a mão direita segura a da rainha, e a esquerda está recolhida por detrás das costas; mantém os olhos fechados; guarda uma distância significativa do corpo da rainha, sendo obrigado a curvar-se; sobretudo, posa para o fotógrafo de maneira tal, que toda a encenação pode ser captada em seus detalhes. É o retrato de uma geração que busca reverenciar as classes subalternas e seu “folclore”.

O gesto de reconhecimento de Ascenso busca enaltecer a rainha e o universo que ela representa. Contudo, a distância com que o fotógrafo se posiciona, o olhar sério e desconfiado da alteza, o sorriso encabulado do rei, que quase ficou fora da foto, indicam a hierarquia estabelecida entre senhores brancos e descendentes, não tão distantes, dos negros escravos.

A apropriação da “cultura popular”, ou melhor, a invenção da cultura pernambucana a partir de matrizes negras, da forma como fizeram Ayres e o grupo regionalista, tentou apagar o alto grau de violência que historicamente permeou as relações entre senhores e escravos. A harmonia que há em *Trabalhadores no eito*, ou nas demais telas de personagens de barro, não deixa espaço para tematizar a condição servil que os moradores dos engenhos de Pernambuco viviam à época. A imagem criada por Ayres do trabalho no eito é diametralmente oposta àquela que ficou inscrita na memória de Gregório Bezerra:

Deixei de trabalhar na bagaceira do engenho e fui trabalhar no eito com meus pais e irmãos. O meu salário foi aumentado por 140 réis por dia. O trabalho era duro e o cabo do eito não deixava que levantássemos a cabeça. Nem mesmo para respirar melhor. Nada de conversa, nada de cera e tomar água só quando chegávamos no fim do canavial. Largávamos o trabalho ao meio-dia para comer qualquer coisa. E se houvesse. Se não houvesse, só quando o sol se escondia no horizonte e começava a escurecer.

Terra de sapê, dura e seca (BEZERRA, 1980, p. 34).

Não era apenas no regime do eito que a servidão e a violência estavam incrustadas. Pouco mais a frente em suas *Memórias* Gregório continua:

Minha mãe falou com o senhor de engenho para trabalharmos por tarefa com toda a família. Foi atendida. O feitor (administrador) media as “contas” (ou as “tarefas”) do dia-a-dia para toda a família. À tarde, quase ao por do sol, quando o feitor vinha fiscalizar o nosso serviço, eu ficava tremendo de medo. No fundo, ele era uma criatura incapaz de fazer mal a qualquer pessoa. Era um preto retinto, olhos grandes, uma fisionomia simpática, dentes que pareciam duas serras de marfim, nariz grosso, achatado, forte e robusto, lábios grossos e pescoço também, peito largo. Seu nome: Peregrino. Tinha sido escravo do senhor de engenho, mas apesar de formalmente livre, permanecia na escravidão. O medo que eu tinha, não era dele em si: era de seu aparato bélico. Quando ele vinha fiscalizar o serviço eu via aquele negro armado, de cacete na mão, um facão “rabo-de-galo” que tocava no tornozelo, um grande punhal atravessado na cintura, uma pistola de dois canos também atravessada na cintura, um chapéu de abas grandes, quebradas na frente e com três estrelas de bronze no chapéu. Eu tremia de medo e agarrava-me na saia de minha mãe. Ela me dizia:

– Não tema, meo fio; quem num deve num teme. Si vancê amostra quita cum medo ele pensa qui o selviço num ta bom e qué qui si faça di novo. Antoce nôi num ganha nada nesse dia e vamo passá fome porque noi só come quando trabáia.

Quando o feitor saía, minha mãe dizia:

– Meo fio, eu também tenho medo, mai a gente deve fazê das tripa coração...

E começava a chorar (BEZERRA, 1980, p. 35).

Não é essa imagem de violência, hierarquia, herança escravocrata, coação física e simbólica que Lula transmite em seus quadros de trabalhadores alegremente carpindo a “terra de sapê, dura e seca”.

Em 1932, Paulo Cavalcanti, assim como Ayres, também rumou para o interior do Estado. Quando tinha 17 anos, por dificuldades financeiras, deixou de frequentar a escola, sendo levado por um tio para trabalhar na *Inspetoria Federal das Obras Contra as Secas*.

Os meses passados no sertão foram para mim de grande valia, como ensinamentos da vida. Jamais imaginaria, nos meus dezessete anos, que a sociedade humana apresentasse tamanhas contradições. Fora para Salgueiro inclusive com a ingênua ideia de encontrar o sertão florido, no mínimo habitável, tomar banho em algum riacho, caçar em suas matas, ouvir o cântico de seus pássaros. A realidade, porém, era desgraçadamente oposta; a floresta não ia além de meras caatingas ressequidas, parecendo que nunca mais haveriam de verdejar, os rios completamente secos, esquecidos de suas margens, um ou outro galo de capina insistindo em cantar, um canto triste, melancólico, a própria natureza enferma. Visão apocalíptica de um drama secular, trabalhadores rurais exilados de seu *habitat*, traçando mistura de cimento, cal e areia, quando deviam estar semeando feijão e milho [referência às “frentes de trabalho”], mulheres envelhecidas aos vinte e cinco anos, os peitos murchos, batendo quase na cintura, na paisagem só xique-xique e o aveloz dando suas tonalidades de verde num mundo todo cinzento, de pastagens comburidas, o gado em pé sobre seus ossos, urrando de dor e fome – como uma página do Gênesis mal escrita (CAVALCANTI, 1980, p. 106).

Na sua estadia no interior, não foi esse o cenário que Ayres registrou. Nem em seus depoimentos, nem em suas telas, tampouco em suas fotografias. As condições precárias de existência não estão no foco da objetiva ou da ponta do pincel. Como nos desenhos e nas ilustrações de Manoel Bandeira, nos quais a violência e a dominação dos senhores de engenho sobre os negros são apagadas pela profusão de detalhes, nos trabalhos de Lula, elas são

apaziguadas pelas cores, pela singeleza dos homens de barro, pelas cenas de casamento, namoro e festas populares escolhidas como motes a serem representados. Na foto de Ascenso beijando Dona Santa a violência se revela, porém, nos detalhes. Pelo olhar da rainha, pela população escondida nas sombras, pelo enquadramento do fotógrafo, cortando o rei ao meio, pelo gesto performático do poeta.

Em Cícero Dias a violência também está ausente, assim como está presente a tensão entre uma produção que visa o reconhecimento nacional (ou mesmo internacional) – que, portanto, ultrapasse a vinculação com a realidade regional – e a confecção de uma iconografia altamente valorizada por conterrâneos recifenses. Cícero Dias, entretanto, optando por estabelecer-se em Paris, ampliou (ou ao menos variou) a sua rede de sociabilidade, que lhe permitia balizar, por meio da reação de colegas e amigos, suas investidas artísticas. Ayres, por sua vez, permanecendo no Recife, tornou-se dependente, por um lado, de um ambiente intelectual marcado pelo regionalismo e pelo sentimento nativista; por outro, de poucos interlocutores externos a esse ambiente, tal como Pietro M. Bardi.

O peso que as opiniões de Bardi acerca de sua obra assumiam aos ouvidos de Lula fica explícito no conjunto de correspondências depositadas no acervo do MASP. Ayres pede sinais de aprovação de Bardi em praticamente todas as cartas. Em uma de dez de março de 1966, por exemplo, é Lourdes, esposa de Lula quem escreve a Bardi:

Ando apreensiva com Lula, ele não está passando bem de saúde e anda muito desanimado e deprimido. Não imagina o bem que lhe fez aquele dia que passou aqui. Criou [a Lula] [cara] nova. Voltou a pintar com entusiasmo e fez uns quadros ótimos, bonitos e pintura de verdade.

Lula precisa por todos os motivos fazer uma exposição este ano aí em São Paulo, mas como ele nada resolve sem seus conselhos e seu apoio, peço que lhe escreva sobre esta exposição, que acho de vital importância para sua arte e sua saúde.

Desculpe este pedido mas vejo Lula tão triste e desanimado e com a saúde tão abalada que resolvi escrever-lhe pois sei que uma carta sua é um estímulo para ele.

Lula não sabe que estou lhe escrevendo por isso não toque na minha carta quando escrever-lhe.

Um grande abraço de agradecimento da
Lourdes

Se Lourdes apela para uma carta oculta a Bardi, como recurso para retirar o companheiro do desânimo, pode-se imaginar o quanto eram importantes para Lula as palavras de Bardi a respeito de sua obra.

“Luiz: me fale disto!” é a marcação com letra de Bardi que está presente na carta de Lourdes. Luiz Ossaca, assistente de Bardi, envia carta a Lula oferecendo o MASP para uma exposição em setembro daquele ano e Bardi envia uma carta anunciando a Lula seu regresso da Europa. Lula responde diretamente a Bardi em 7 de abril de 1966: “Suas palavras

chegaram para mim como uma benção dos céus, encontrando-me n'uma grande depressão de desânimo! Tenho em Vc. o único estímulo verdadeiro”. Mais a frente:

Como já lhe disse meu desejo é ter um apoio verdadeiramente artístico e isto só acontecerá com o seu apoio. [...] Mas como já lhe disse varias vezes, Vc, meu amigo de quem tanto me orgulho, é meu orientador e tudo só farei de acordo com Vc. Meu grande e sincero desejo é fazer este ano uma grande exposição no Museu de Arte com o apoio do querido amigo Bardi!

Sônia Freyre, filha de Gilberto Freyre, também confirma que Ayres era extremamente inseguro e que tinha tendências depressivas. Gilberto Freyre, mais “otimista”, nas palavras da filha, animaria o compadre incentivando-o em sua carreira¹²². A estabilidade da relação com Freyre com certeza deve ter colaborado para que Ayres se mantivesse na trilha do regionalismo. Sua insegurança para explorar novas temáticas ou mesmo soluções formais manifesta-se também na insegurança transmitida nas cartas a Bardi.

Se, no caso de Ayres, Freyre trabalhou para provar que, apesar de pernambucano, ele era um artista moderno e que trazia inovações, no caso de Dias parece ter ocorrido justamente o contrário. Freyre inverteu a formulação: o artista continuava pernambucano, ainda que parisiense e repleto de inovações. Sem convencer o público recifense de que Dias ainda era pernambucano, a sua existência enquanto artista local estaria em risco.

¹²² Lourdes Cardoso Ayres foi madrinha de crisma de Sônia Freyre que, por sua vez, foi madrinha de Lula Cardoso Ayres Filho. Os filhos de Freyre chamavam o pintor de tio Lula, assim como o antropólogo era chamado de tio Gilberto pelos filhos de Lula dado o grau de proximidade entre as famílias. Depoimento de Sônia Freyre ao programa Espaço Pernambuco, Rede Globo de televisão.

3.3 Ser Cícero em Paris e Diás no Recife

É notável, porém, que um Cícero Dias, depois de vinte anos de Paris (onde vem sendo considerado por mestre Picasso um artista de notáveis recursos, conserve sua fidelidade a um verde tropical que só se define na sua plenitude iluminado pelo sol ou pela luz de Pernambuco. Luz por um cientista alemão – Konrad Guenther – considerada diferente não só das luzes da Europa como de outras luzes dos trópicos (FREYRE, 2010b, p. 171).

Um pequeno folheto de nove páginas com capa impressa em papel azul anuncia, em 1948, a “exposição de um único quadro medindo 15x2ms” no que seria a “III Exposição Cícero Dias na Escada (Engenho Jundiá)”, terra natal do pintor (figura 57)¹²³. Curioso folheto: não especifica os dias e o local da exposição – apenas Escada, 1948. Apesar de composto por quatro fotografias e uma gravura, não há nenhuma reprodução do “único quadro medindo 15x2ms”. Nem mesmo o título da obra é mencionado. Tratava-se do já então famoso, *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* (figura 7).

O folheto, com impressão simples, não é propriamente um catálogo. Com um cardápio na última folha, parece mais um convite ao banquete que ocorreria no Engenho “Jundyá”¹²⁴. Na verdade, assemelha-se também a uma peça de memória familiar destinada a um público específico. É um instrumento performático de criação, ou a atualização de uma identidade ancorada numa genealogia. Define, de maneira indireta, quem é Cícero Dias. Torna clara ao leitor a posição social do artista por meio da rememoração de biografias de parentes. As experiências vividas pelos ancestrais num tempo remoto apresentam-se como semelhantes aos percalços da vida de Cícero Dias no tempo presente. Nesse sentido, as histórias acionadas no

¹²³ A primeira exposição de Cícero Dias no município de Escada ocorreu em 1928 e, a segunda, em 1929.

¹²⁴ Lê-se na última folha: “Cardápio do almoço no engenho ‘Jundyá’: Iscas de bacalhau; Pitús a Escadense; Sarapatel; Ragout de Mouton aux pommes; Entrecote de porc; Grillé d’Agneau; Arroz timbauense; doces de bosque; Pé de Moleque; Bolo de rolo; Canjica; Wiskey Queen Anne; Madeira Isidro e Veiga; Cognac Hennessy; Aguardente velha riachão; Vinhos: Lusitanos, Verde e Maduro. É notável a tensão expressa no próprio cardápio, misturando pratos “regionais” com receitas (ou ao menos denominações) francesas.

folheto, lidas no contexto da exposição em Escada, funcionam, para os atores, como mitos que, pela analogia entre narrativa e situação prática, dão inteligibilidade à interação social.

Na primeira página foi estampado um retrato do artista com um ano de idade (figura 58), de camisolão e pés descalços. Com dificuldade, equilibra-se, segurando um parapeito. Apesar de a foto mostrá-lo de frente para a câmera – lembrando as fotografias de estúdio do início do século –, tudo indica que teria sido feita no próprio Engenho Jundiá¹²⁵. Seus olhos não miram a objetiva. Estão levemente desviados para a esquerda do fotógrafo, focados, provavelmente, em algum parente que, de pé, estaria acompanhando a execução do retrato. A foto é seguida do texto “A presença de Cícero Dias”, escrito por Gilberto Freyre¹²⁶.

Outras três fotografias apresentam parentes do pintor. O retrato de corpo inteiro do coronel Manuel Antônio do Santos Dias é seguido de uma nota biográfica que o qualifica como “um brasileiro que honra o seu país e a sua terra natal – Pernambuco, onde a agricultura lhe deve grandes serviços, e onde fundou a Usina de Santa Filonila”. A pequena nota, retirada de “um jornal do fim do século” (sem especificar com precisão a referência), enaltece o bom coração do usineiro: “O coronel Santos Dias é um filantropo, querido de todos os portugueses pobres do Recife, para os quais a sua bolsa está sempre aberta”. Foi ele quem, em 1895, fundou o município de Escada.

O segundo retrato é o de José Pereira de Araújo Filho, conhecido socialmente e identificado no livreto apenas como Doutorzinho. Em suas memórias, Cícero Dias a ele se refere como um dos donos de Escada, tal como Tobias Barreto e Barão de Suassuna. Prefeito em 1928, quando Cícero levou sua primeira exposição ao município, foi ele o anfitrião, oferecendo um banquete a convidados. Para Cícero, “Gilberto Freyre e Doutorzinho foram os donos da exposição” (DIAS; DIAS, 2011, p. 75)¹²⁷. O retrato é acompanhado de um bilhete destinado ao “Cícero – querido primo e amigo”, no qual desdenha a opinião de críticos “ranzinhas” e “moralistas”. A falta de elementos faz com que um leitor, fora daquele círculo de sociabilidade, não consiga identificar com precisão de quem e de qual exposição se falava. De toda maneira, descrevia-se a oposição entre um artista ousado – tal como Cícero Dias que representava nus numa linguagem nova – e um público moralista escandalizado (do mesmo modo como se comportou em outras exposições do artista de Jundiá). O paralelo é imediato.

¹²⁵ Uma boa reprodução da foto pode ser vista em Assis Filho (2002, p. 22), que traz a legenda “Cícero Dias, com um ano de idade. Engenho de Jundiá, Pernambuco, 1908”. Essas informações estão ausentes do livreto.

¹²⁶ Esse texto também foi publicado do *Suplemento Literário* do *Diário de Pernambuco* em 15/8/1948.

¹²⁷ Ascenso Ferreira dedica a Doutorzinho “Filosofia”, poema originalmente publicado em 1939 no livro *Cana Caiana*.

O último retrato é o de José Claudio, outro parente de Cícero Dias. Um texto de José Lins do Rego, “extraído do Diário de Pernambuco”, lamentava a morte do amigo.

Cícero Dias, o seu primo, me dizia sempre: “José Claudio é uma flor.” E através de Cícero, vim a querer-lhe um bem muito ligado à terra e à gente de Pernambuco. Era ele de fato um pernambucano da gema, daqueles que se criaram com o mel de engenho dos avós Pontual, com cheiro doce das bagaceiras, com os banhos no rio, com todas as histórias de trancoso. E pernambucano que nem a vida social e nem os tempos de separação da província distante fizeram perder as marcas da origem. Aquele era um Pontual que não enganava. E lá estava na sala do velório, a terra pernambucana bem à frente do corpo coberto de rosas, o quadro lírico do primo Cícero, o pastoril que a imaginação do artista de gênio transformara num “balé” grotesco e humaníssimo.

Não é difícil relacionar a descrição de José Claudio, feita por José Lins do Rego, com a situação vivida por Dias, que em 1948 já morava, havia quase dez anos, na Europa. Diferentemente de Manoel Bandeira ou de Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias praticamente não teve uma trajetória pernambucana. Pela ótica nativista, seu cosmopolitismo era uma ameaça. Migrou para o Rio de Janeiro, em 1920, aos treze anos, para cursar o ensino ginasial no colégio interno do Mosteiro de São Bento. Voltou para Recife apenas em 1932, depois de já ter estudado na *Escola Nacional de Belas Artes* e participado do grupo modernista de São Paulo e Rio de Janeiro – muito próximo, por um lado, de Graça Aranha e, por outro, de Oswald de Andrade, colaborando com a *Revista de Antropofagia*. Chocara a crítica no *Salão Revolucionário*, em 1931, com o mesmo painel que apresentava agora em Escada.

Se em 1932 ele retorna ao Recife, já em 1939 zarpa para a Europa para nunca mais fixar residência na, assim chamada, Veneza brasileira. Seu cosmopolitismo – seja na trajetória de vida seja nas referências pictóricas – era tão evidente e ameaçador, que armas discursivas foram manejadas para reforçar os laços telúricos do artista.

Os textos desse pequeno livreto promovem, de alguma forma, a ligadura entre o artista parisiense e o menino natural de Escada. Sua foto, com trajes típicos das crianças nordestinas do início do século, e seu parentesco com o coronel Manuel Antônio do Santos Dias garantem a filiação àquele torrão. Os ataques proferidos por Doutorzinho contra os críticos “ranzinhas” e “moralistas”, de certa forma, podem ser compreendidos como uma defesa às reações adversas que as pinturas de Dias causavam, ao serem expostas em Pernambuco. As palavras de José Lins do Rego, referindo-se a José Claudio, insistem no fato de que, mesmo à distância, o indivíduo continuaria fiel às suas origens; as marcas criadas pelo mel dos engenhos, pelo cheiro da bagaceira, pelos banhos de rio não seriam desbotadas pela vida social e pela separação da província. Assim também, na sala do velório, o quadro de Cícero Dias pendurado na frente do morto tornava presente a “terra pernambucana”.

Esses discursos – um tanto figurados –, que fazem parte das poucas páginas do livreto, são enquadrados pelo texto de Gilberto Freyre que, de forma assertiva e com toda sua autoridade, defende a universalidade e a regionalidade de Cícero Dias. Em 1948, ninguém duvidaria das fortes ligações telúricas ou da pernambucaneidade do autor de *Casa-grande & Senzala* e líder do movimento regionalista tradicionalista. A proximidade a Freyre é, portanto, explorada. Funcionava como uma evidência da ligação de Dias com Pernambuco, mesmo que suas pinturas fossem constantemente associadas ao surrealismo, e que, em 1948, já rumassem para a abstração.

Creio ter contribuído naqueles anos já distantes – 1927, 1925, 1923 – para que dois dos meus melhores companheiros de geração – Cícero Dias e José Lins do Rego – em vez de sôfrega e superficialmente “universalistas” desde seus primeiros dias de aventura artística, tivessem encontrado em suas fundas experiências de meninos de engenho a base para a arte, que se poderia chamar de “tipologia construtiva”, em que vêm se tornando mestres; ou de que já são hoje mestres através de uma simbolização de experiências particulares que os torna tão compreensíveis aos olhos de um inglês, de um francês, de um americano, de um chinês, quanto aos de um brasileiro do Nordeste, nascido, como eles, à sombra de velhos engenhos de açúcar. E o mesmo talvez pudesse dizer de dois outros pernambucanos, meus amigos; Luis Jardim e Lula Cardoso Ayres (FREYRE, 1948, p. 3–4)¹²⁸.

Ressalta-se, nesse trecho, a estratégia de Freyre de mostrar-se amigo de Dias e orientador de seus trabalhos. Segundo o pintor, foi apenas no final dos anos 1920 que conheceu Gilberto Freyre, na ocasião da sua primeira exposição em Escada, no ano de 1928. Manuel Bandeira (o poeta) o teria recomendado ao amigo de Apipucos por meio de uma carta de apresentação. Em seu livro de memórias, Cícero conta: “[numa primeira conversa] o sociólogo, como dizem, entregava os pontos. O que eu achava de fulano? O que achava disto e daquilo? Os troncos familiares? Os engenhos? Questionou o tempo todo”. E depois da visita ao seu atelier, Freyre teria dito: “Esta sua pintura parece ter sido feita para mim.” (DIAS; DIAS, 2011, p. 68).

A parceria mostrou-se frutífera para ambas as partes. Freyre enxergava, nos quadros de Dias, o seu ideal regionalista. Dias, que experimentava soluções pictóricas comparáveis àquelas praticadas em outros países, tinha, por sua vez, um trunfo discursivo para valorizar o aspecto regionais de seus quadros, mesmo quando assumiam a abstração mais geometrizar dos anos 1950.

Já Mário de Andrade fazia outra leitura dos quadros de Cícero Dias em 1929. Pouco lhe chamava atenção o “verde da cana e do mar do Recife” ou qualquer ligação telúrica. Mesmo que esses elementos estivessem presentes e permitissem a Freyre acioná-los

¹²⁸ Cabe ressaltar aqui que Freyre não menciona Vicente do Rego Monteiro que residia em Paris nesse período e já tinha criado um distanciamento deste círculo de sociabilidade por conta de suas convicções políticas. Esse afastamento será tratado no próximo item.

posteriormente, não eram o foco de atenção do poeta paulista. Impressionava-o mais as “paisagens interiores mais profundas” apresentadas pelo pintor. Segundo Mário, muitos considerariam os desenhos incompreensíveis. “Mas Cícero não é maluco não, somente prefere, em vez de representar pelo lápis e pela cor, os raciocínios fáceis da inteligência dele, campear no meio das suas paisagens interiores mais profundas, o que o irrita ou lhe faz bem. São gritos sem nenhuma lógica fácil” (ANDRADE, 1972, p. 169). Reforçando a leitura com viés psicanalítico, adiante, o autor de *Macunaíma* afirma: “Cícero Dias é uma acuidade exacerbada. Ele conta essas coisas interiores, esses apelos, sonhos, sublimações, sequestros. Os desenhos dele formam por isso um ‘outro mundo’” (ANDRADE, 1972, p. 172)¹²⁹.

Mas esse “outro mundo”, para pernambucanos podia ser bem perigoso. Podia ser sinônimo de pouca relação com os naturais da terra. Não é à toa que as influências do surrealismo, do cubismo de Picasso e, já na década de 1950, do abstracionismo geométrico, tornam-se, nas palavras de Freyre, “simbolização de experiências particulares” inteligível até mesmo para um chinês. Ainda no folheto da exposição de 1948 em Escada, Freyre menciona a dedicatória que Picasso fez a Cícero Dias¹³⁰.

[Sua volta a Paris era] Necessária – interpreto eu – para que o artista pernambucano se torne de tal modo simbólico na sua pintura que seus canaviais não precisem de ser geograficamente canaviais mas apenas símbolos, com sugestões de beleza e de drama que qualquer indivíduo capaz de emoção artística venha a compreender. Necessária, para que um criador de símbolos tão impregnado da experiência, do drama e das cores dos canaviais e das águas de Pernambuco como Cícero Dias acrescente à pintura suprarregional, supranacional, universal, que tem seu ponto de concentração em Paris, valores que só ele, Cícero, hoje comanda, domina e é capaz de exprimir de modo a ser universalmente compreendido. Valores regionais. Valores brasileiros. Valores pernambucanos suscetíveis de universalização (FREYRE, 1948, p. 4).

Era a terceira vez que Cícero expunha em Escada. Já fazia quase uma década que seus quadros não eram exibidos em Pernambuco. Desde a primeira exposição em 1928, a reação da crítica não vinha se mostrando das mais receptivas. Sobretudo quanto ao uso do nu, ou do que Gilberto Freyre – atribuindo a Gamaliel Le Moine em carta a Manuel Bandeira – chamou, no catálogo da *II Exposição* em Escada, em 1929, de “sur-nudisme”.

Escada deve sentir uma alegria imensa em acolher mais uma vez o seu grande filho – cada vez mais seu e menos do Recife oficial e requintado que não quer saber de azuis e encarnados berrantes. Cícero é o grande pintor dos azuis e encarnados puros. Dos verdes e dos amarelos vivos. O pintor do sur-nudisme, um sur-nudisme que não é a repercussão de nenhum sur-realisme da Europa, já

¹²⁹ Publicado originalmente no *Diário Nacional*: “Táxi” São Paulo, 2 jul., 1929.

¹³⁰ Em dedicatória no exemplar da sua peça de teatro, *Le Plaisir Attrapé par La Queue*, Picasso teria escrito “Para Dias, cuja presença em Paris é necessária”. Transformada em “apelo de Picasso”, a dedicatória é reiteradamente usada tanto por Cícero Dias como pela crítica para explicar o motivo de seu retorno a Paris em 1945, depois de ter sido liberado pelos alemães em Baden-Baden e se instalado em Lisboa.

conhecido dos japoneses, mas coisa própria e pessoal. Um nu além do nu (FREYRE, 1972, p. 169).

As representações eróticas e as cores não foram, porém, lidas anteriormente da mesma maneira, ao menos pelos psiquiatras de Pernambuco. Em 1933, Gonçalves Fernandes¹³¹, então estudante da *Faculdade de Medicina do Recife* e funcionário da *Liga de Higiene Mental de Pernambuco*, publica o artigo “Surrealismo e Esquizofrenia (contribuição sucinta ao estudo da arte na psiquiatria)” nos *Arquivos da Assistência a Psicopatas*.¹³² Nele, o autor explora a relação entre aspectos formais da arte surrealista, com os desenhos produzidos por doente mentais e as patologias psíquicas.

Essa relação não diferia do que já vinha sendo interpretado em outras partes do mundo. A arte moderna muito cedo foi associada à arte dos loucos. Em 1928, o próprio Cícero Dias fez a sua primeira exposição de aquarelas no Rio de Janeiro no *Salão da Policlínica*, durante um congresso internacional de psicanálise. No entanto, a diferença no caso pernambucano seria o ataque ao único pintor ousado do ponto de vista formal e temático. Reproduções de telas de Cícero Dias ilustravam o artigo, ao lado de “desenhos espontâneos” feitos por doentes mentais. E o autor afirmava: “A infantilidade de uma tela de Cícero ninguém pode negar. Que ele é sincero na sua arte nós o sabemos. Sabemos, também, que é um esquizoide.” (FERNANDES, 1933, p. 148).

As cores que, segundo a interpretação de Gilberto Freyre, eram a prova da regionalidade das pinturas de Cícero Dias, para o psiquiatra representavam justamente um indício de insanidade. Dizia Gonçalves Fernandes:

(...) com a psicanálise aprofundamos a observação, e revelamos os complexos mascarados nos símbolos, no colorido rico de vermelho, azul e verde, sentimos ainda mais se intrincarem os pontos de contato, e não mais podemos distinguir surrealistas e esquizofrênicos alienados (FERNANDES, 1933, p. 145).

O folheto da “III Exposição Cícero Dias na Escada (Engenho Jundiá)”, de alguma maneira, buscava ancorar Cícero Dias e seus trabalhos num terreno mais seguro. Uma espécie de rito de separação tal como “você sabe com quem está falando?”¹³³ direcionado ao público recifense para que o debate em torno das obras se desse em outra chave de leitura. Na interação entre artista e público, as posições sociais do neto do Barão de Contendas e amigo

¹³¹ Nascido no Recife em 1909, em 1937 formou-se em Medicina pela *Universidade de Pernambuco*. Era psiquiatra, antropólogo, folclorista e escritor especializado em superstições e religiosidade popular. Foi diretor da *Fundação Joaquim Nabuco*, professor na Faculdade de Ciências Médicas do Recife, na *Faculdade de Direito* do Recife e na *Universidade do Brasil*. Faleceu também no Recife em 1986.

¹³² Devo a José Bezerra de Brito Neto a revelação e a disponibilização de reproduções desta fonte.

¹³³ Pensado aqui nos termos de Roberto DaMatta (1997).

de Picasso estavam sendo explicitadas para evitar mal-entendidos em suas posições estéticas (e até mesmo para atestar sua sanidade mental).

A exposição “de um único quadro medindo 15x2ms”, em 1948, foi acompanhada de outra na *Faculdade de Direito* do Recife, na qual Cícero Dias apresentou 126 trabalhos. O crítico, Mário Pedrosa, um dos presentes, comenta-a no artigo *Pernambuco, Cícero Dias e Paris*, publicado na *Revista Região*, de dezembro de 1948¹³⁴. Afirma o caráter retrospectivo da mostra contendo “desde seus primeiros desenhos, ainda incertos, em que dominavam os temas e assuntos pitorescos ou poéticos, às últimas produções parisienses, de caráter já rigorosamente abstrato”. As reações de parte da elite pernambucana às ousadias de Cícero Dias foram registradas por Pedrosa:

Recife reagiu com vigor à experiência de Cícero. Um ilustre polígrafo da terra, o Sr. Mário Melo, encabeçou a reação. Seus artigos diários encontravam eco por toda parte. As famílias burguesas perderam o sossego; homens sisudos e pequenos burgueses moralistas não compreendiam como é que se havia aberto o salão nobre da Faculdade de Direito, tão vetusta, guardiã das mais respeitáveis tradições, àquelas garatujas e monstros. Para a boa gente, Cícero era um pernambucano endiabrado, que se perdera em Paris em más companhias (PEDROSA, 1948, p. 8).

Cícero Dias, em suas memórias, atribui a reação de Mário Melo a um mal entendido ocorrido na exposição de Escada em 1928. Naquela ocasião, arregimentou-se um “valentão” no engenho da família como segurança durante a exposição de arte. Cumprindo as instruções para sua nova atribuição, o tal “valentão” chamou a atenção de Mário Melo que se aproximava demais dos quadros. O jornalista, indignado com a abordagem do vigia, teria escrito críticas violentas contra Cícero e sua “exposição guardada por um cangaceiro” (DIAS; DIAS, 2011, p. 71).

Não é difícil imaginar a pouca abertura que Dias teve com seus novos quadros: uma de suas demandas a Gilberto Freyre para essa exposição em 1928 foi que interviesse junto à diretoria do conservador *Teatro Santa Isabel* solicitando a permissão para o uso do espaço. A

¹³⁴ Convidados pelo Diretório Acadêmico de Direito e pela Diretoria de Documentação e Cultura, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, Rubem Braga e Orígenes Lessa viajaram ao Recife para acompanhar a exposição. O artigo de Pedrosa encontra-se reproduzido no catálogo da exposição *Zona Tórrida* (HERKENHOFF; DINIZ, 2012). A Raquel Czarneski Borges devo a reprodução fotográfica da *Revista Região* que muito me auxiliou na redação deste item.

recusa direcionou Cícero a fazer, então, a exposição em Escada¹³⁵. Em 1948, o Teatro Santa Isabel também não foi utilizado, mas sim a *Faculdade de Direito* que tinha, tanto em seu diretório acadêmico, quanto no corpo discente, um grupo de jovens dinâmicos e interessados em arte moderna¹³⁶.

Lucilo Varejão, fazendo um balanço das artes plásticas no ano de 1948, em Recife, reconstitui o que foi a exposição de Cícero Dias e os motivos que levaram o público a rejeitá-la.

O pintor pernambucano Cícero Dias, há tanto tempo distante de sua terra, expôs na Faculdade de Direito.

A reação do meio à sua pintura abstracionista, era justa e razoável. Estamos na infância da compreensão e só percebemos e entendemos aquilo que cai com certa lógica sob nosso ângulo de visão.

Cícero é um pintor mais para ser sentido do que interpretado. Seu instinto panteísta – um panteísmo regionalíssimo – e que ele possui evidentemente, não tem uma relação sensível com a natureza. Pelo menos para os nossos olhos ainda muito adstritos às formas aparentes das coisas.

Por outro lado, a rigidez dos seus bonecos e sempre tratados em duas dimensões, choca o olho do espectador pouco avisado.

De modo que essas interpretações subjetivas um tanto insolentes que nos trouxe o pintor pernambucano não podiam agradar, como não agradaram.

Ainda assim é justo que lhe respeitemos as intenções, dignas de apreço como as de qualquer outra compreensão de arte (VAREJÃO, 1949, p. s/n).

Lucilo Varejão identifica um descompasso entre as expectativas do público, que só entende aquilo que “cai com certa lógica sob o seu ângulo de visão”, e a rigidez bidimensional dos bonecos de Cícero Dias. O subjetivismo foi lido, por Varejão como insolência. Ao mesmo tempo, seu comentário um tanto obscuro e contraditório a respeito do “instinto panteísta – um panteísmo regionalíssimo – e que ele [Cícero Dias] possui evidentemente, não tem uma relação sensível com a natureza”, talvez esteja contradizendo a tese discursiva de Freyre a respeito do regionalismo de Cícero Dias.

A incompreensão da obra foi vista como “justa e razoável”, dado que Recife estaria na “infância da compreensão”. Pedrosa, decerto, compartilha desse diagnóstico, mas procura convencer o leitor das qualidades de Cícero Dias, algo que Varejão não intenciona. Para

¹³⁵ Em suas memórias Dias escreve: “No Brasil, nenhuma comunicação telefônica era possível por volta de 1928. Assim esperávamos um telegrama pela Western ou carta. E nessa lentidão ia preparando minha exposição no Recife. Já tinha obtido uma resposta negativa: “Não contar com o hall do Teatro Santa Isabel”. Uma grande injustiça. Um caso puramente pessoal. Minha obra, um fantasma que amedrontava. Contrariaria o bom gosto da antiga província, daria insônia, má digestão, atacava as cabeças. Lamentável. Tivemos que optar pelo Hotel Central, recentemente construído no Recife. No meu íntimo, o que eu desejava mesmo era uma exposição no interior do Estado, na cidade de Escada. Uma mostra onde o povo visitasse, onde o povo se pronunciasse (DIAS; DIAS, 2011, p. 63).

¹³⁶ Entre eles estavam Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, Hermilo Borba Filho, Gastão de Holanda, Joel Pontes, entre outros. Foi nessa mesma época, final dos anos 1940, que se fundou o *Teatro do Estudantes de Pernambuco*, que dinamizou a vida cultural da Faculdade. Para detalhes, ver Pontes (1990), Carvalheira (1986), entre outros.

Pedrosa, a falta de referenciais modernos, e o excesso de critérios acadêmicos para avaliação das obras transformaram o debate em torno das telas numa questão de definição dos títulos dúbios. Afinal, tratava-se de um mamoeiro ou de um dançarino? De um abacaxi ou de um galo (figuras 59 e 60)? Pedrosa comenta o fato, dirigindo-se aos leitores paulistas ou cariocas:

Ninguém deve rir-se de tais ingenuidades. A mesma coisa podia acontecer aqui. O Público de Pernambuco é tão culto quanto o do Rio. O problema não é de cultura, de preparo intelectual, que é o que geralmente se entende por cultura. A concepção artística do público letrado de Pernambuco é a mesma do nosso público carioca ou paulista.

Província ou metrópole, o público de lá ou de cá está ainda em grande parte impermeável à arte, precisamente pela cultura adquirida e não pela ausência dela. No domínio estético, essa cultura está anacrônica de três séculos. Ela se rege ainda pelos cânones da Renascença, consagrados à glorificação dos sentidos imediatos, do materialismo burguês triunfante. (...) São os preceitos intelectualistas e acadêmicos que levam um escritor, um ministro, um cientista a admirar a contrafação pictórica de um Osvaldo Teixeira ou de um Manoel Santiago, e a torcer a cara para uma tela de Pancetti ou de Portinari (PEDROSA, 1948, p. 8–9).

Os argumentos, tanto de Mário Pedrosa quanto de Lucilo Varejão, para justificar a pouca adesão do público recifense à obra de Cícero Dias estão baseados no descompasso entre referências do público e as intenções do artista. A falta de formação estética além dos “cânones da Renascença” faria o público culto de Recife aprovar apenas uma arte que fazia eco às suas concepções prévias do que seria a boa arte. É nesse sentido que Pedrosa define a relação estabelecida entre público e arte mediada pelo “academismo”:

Na pintura, os cânones estéticos adquiridos em sedimentação secular fecharam os espíritos às inovações. O academismo é o congelamento das receitas artísticas em vigor na Renascença. Através desse congelamento, essas receitas constituem até hoje o aprendizado artesanal de uma corporação de indivíduos, cuja missão consiste em reproduzir ou imitar fielmente os objetos externos ou o real convencional.

Se essas receitas não forem mais válidas, a corporação perderá sua última razão de ser. Eis porque o academismo é o maior obstáculo à verdadeira iniciação artística do povo. Eis também porque o Sr. Mário Melo e correligionários podiam afirmar falar em nome da maioria do público pernambucano. Daí também a questão que faziam de saber se tal ou qual quadro de Cícero “representava” uma castanha de Caju ou uma cabeça de moça. Sem esta preliminar, ia-se o critério pelo qual estavam acostumados a aferir da boa ou má qualidade de uma pintura. Se a tela representava um caju, então tinha de ser bem direitinho; pois caju é caju, e moça é moça (PEDROSA, 1948, p. 8).

De fato, até 1948, a pintura “acadêmica” era proporcionalmente muito forte em Recife. A única instituição artística funcionando, como visto, era a *Escola de Belas Artes de Pernambuco*. O outro grupo de artistas mais voltados à arte moderna, o chamado *Grupo dos Independentes*, teve existência efêmera enquanto grupo e, com a ascensão do Estado Novo, a maior parte dos artistas dispersou-se. De todo modo, nenhum deles explorava a abstração ou o esquematismo de maneira tão contundente como Cícero Dias. Assim, o público recifense estava pouco – ou nada – habituado com a arte dinamizada pelas vanguardas do início do

século XX. A reação à abstração ou aos esquematismos ocorreu também em 1930, quando Vicente do Rego Monteiro trouxe ao Recife (posteriormente para São Paulo e Rio de Janeiro) a exposição de pintores da Escola de Paris.

Como mostram o crítico Moacir dos Anjos Jr. e o sociólogo Jorge Ventura Moraes (1998), os momentos que antecederam a exposição em 1930 foram de grande alvoroço no Recife. Todos estavam orgulhosos de a cidade acolher a arte moderna parisiense. A abertura da exposição no *Teatro Santa Isabel* foi um grande evento que contou com a presença de personalidades da sociedade pernambucana, entre elas, o Prefeito e o Governador do Estado.

No entanto, a exposição acabou resultando num fracasso de público. Os autores mostram como ela foi pouco lembrada pela crítica pernambucana posterior; nem a edição especial da *Revista Contraponto*, que rememorava os grandes eventos ocorridos no *Teatro Santa Isabel* ao longo de seus cem anos, mencionava a presença de obras de Picasso, Braque, Léger, Miró em seu salão. Vicente do Rego Monteiro também teria se queixado da pouca receptividade dos recifenses às novidades estéticas.

Anjos Jr. e Moraes, para elucidar o fracasso da exposição, apostaram também na tese do descompasso entre público e artistas, assim como Pedrosa e Varejão o fizeram na exposição de Cícero Dias em 1948. Nos anos 1930, o público pouco compreendeu as inovações pictóricas expressas naquelas telas vanguardistas.

De fato, esta interpretação parece pertinente; afinal, se as artes plásticas de Recife estivessem compassadas com as de Paris, a exposição teria tido maior repercussão. A despeito de Tarsila do Amaral ter afirmado que fora um dos eventos mais importantes do ano, os próprios autores ressaltam que Rego Monteiro considerou também um fracasso de público a temporada em São Paulo, o que corrobora o argumento de Mário Pedrosa a respeito da semelhança entre públicos da metrópole e da província.

Se, por um lado, o público da metrópole era relativamente semelhante ao da província, no que se referia à preferência de um Osvaldo Teixeira ou de um Manoel Santiago a um Pancetti ou Portinari, como afirma Pedrosa; por outro, deve-se perguntar por que Recife produziu poucos artistas não vinculados, em sua arte ou no discurso em torno de sua arte, à realidade mais imediata da região. Talvez um dos elementos que expliquem este fato seja o nativismo pernambucano, tal como tem sido visto ao longo desta tese.

Os defensores pernambucanos de Cícero Dias não pregavam a autonomia do campo artístico; a ruptura entre representação e realidade; ou novos critérios de avaliação que considerassem predominantemente fatores artísticos. O movimento foi justamente o oposto. Como demonstrado pelo folheto da exposição de Escada, toda a argumentação em defesa de

Dias se deu na chave freyreana de equilibrar os antagonismos. Buscou-se provar a ligação de sua arte mais ousada e abstrata com o que havia de mais concreto e enraizado: a genealogia pernambucana, a infância no engenho, a luz dos trópicos a que se aferrou com firmeza. Como dizia Freyre, Cícero Dias era um “criador de símbolos” impregnado da experiência, do drama e das cores dos canaviais e das águas de Pernambuco, o que conferia a qualquer produção sua a qualidade de, naturalmente, portar elementos regionais.

Num texto de 1942, Freyre já descrevia Cícero Dias como alguém que não respeitava as “receitas rígidas das escolas”.

Entretanto há ainda quem suponha Cícero Dias um indivíduo apenas engraçado, cujos borrões divertem a vista quando cansada da pintura séria, sensata, gramatical. Ignoram que ele é da classe do Walt Disney, anima-o igual poder poético e igual coragem de sobrepor-se à seriedade, ao bom senso e à gramática da pintura. Seu pincel é quase uma vassoura de bruxo. Suas cores são outras tantas coisas de bruxaria. Seus azuis e encarnados são exclusivamente dele e do povo e do folclore e não das receitas certas e rígidas das escolas.

O chamado filisteu costuma dizer diante das pinturas de Cícero Dias: “mas isto não tem senso nenhum!”. E não tem. Nenhum senso convencional. Raras as suas pinturas que se deixam caracterizar por um arremedo sequer de título como *Dia de juízo dos usineiros* e *Família de luto*. Quase todas são sugestões às vezes contraditórias. E sugestões em torno do mistério brasileiro do qual Cícero Dias não se desprende (FREYRE, 2010c, p. 185 – 186).

Para Freyre, o que pode parecer apenas divertimento é, na verdade, “coragem de sobrepor-se “à seriedade, ao bom senso e à gramática da pintura”. Ou seja, a personalidade do pintor é mais presente do que as receitas rígidas. Sua personalidade, representada expressivamente pelos “seus azuis e encarnados” é dele, mas é também do “povo e do folclore”, o que eliminaria qualquer paralelo com o “colorido rico de vermelho, azul e verde” dos esquizofrênicos de Gonçalves Fernandes. Há, portanto, uma continuidade direta entre o povo, a experiência do artista e a ousadia expressiva. A quebra da rigidez na pintura se dá menos pelo debate das regras de composição no universo da arte, e mais pela ligação direta entre “povo”, ou “folclore”, e arte. Mesmo sem nenhum senso aparente, todas as telas, segundo Freyre, estão repletas de “sugestões em torno do mistério brasileiro do qual Cícero Dias não se desprende”. Assim, o sentido não seria decodificado pelo espectador a partir de regras intrínsecas à arte, mas pelas transposições dos “mistérios brasileiros”.

Nesse ponto, Freyre e Pedrosa aproximam-se. No já citado artigo de 1948, Pedrosa afirma:

Quando Cícero Dias fez uma exposição em Jundiá, na Escada, ele queria precisamente varar essa crosta de prejuízos dos homens cultos da capital, para atingir a instintividade popular de modestas aglomerações da roça, afastada das pugnas e deformações ideológicas ou intelectuais dos grandes centros. É fato conhecido que um jovem vaqueiro ou pastor analfabeto, mas dotado de sensibilidade plástica inconsciente, pode sentir melhor um quadro moderno que um estudante

culto de qualquer das nossas faculdades superiores. Eis o que os letrados tanto custam a compreender (PEDROSA, 1948, p. 9).

Ora, a compreensão de um jovem vaqueiro ou pastor analfabeto seria possível porque a pintura de Cícero Dias traria por si só “sugestões do mistério brasileiro” do qual tanto artista, como vaqueiro compartilham. Só não entenderiam as obras aqueles que utilizassem regras alienígenas para interpretá-las.

Aqui, novamente, ressurge o nativismo. O valor de Cícero Dias, seguindo o argumento de seus defensores pernambucanos, não está em seus diálogos com vanguardas europeias, mas em sua capacidade de fazer figurar a realidade local ou, ao menos, a cor local: tons de azul, verde e encarnado. Seus detratores, por outro lado, não se convencem de que os trabalhos do pintor de Escada tenham algo além de “interpretações subjetivas um tanto insolentes”, como caracterizou Lucilo Varejão.

Em 1994, quarenta e seis anos após as exposições de Escada e da *Faculdade de Direito*, que geraram tanto debate, a galeria Marwan Hoss, de Paris, fez uma exposição retrospectiva das aquarelas de Cícero Dias, dos anos 1920. A fase considerada, de maneira unânime pelos críticos brasileiros, como a mais repleta de símbolos regionais ou nacionais – e a mais bem avaliada –, era mostrada em Paris com a apresentação do catálogo, escrita pelo normaliano¹³⁷ e recém-doutor em história da arte, Philippe Dagen. Revelador são os seus comentários:

Dias nasceu em Pernambuco. Vive e trabalha no Rio, no centro de um grupo composto de poetas e pintores brasileiros. Interessa-se pelos trabalhos do congresso Afro-Brasileiro de 34, cujo propósito já se revela no título. Poderia ser aquele que conclui a aliança entre a arte moderna e uma cultura tradicional, ainda mais fértil por se abastecer dos dois lados do Atlântico Sul. Poderia – mas não é. Primitivismo na obra de Dias, reminiscências da África ou da Amazônia, alusões arcaicas ou arcaizantes? Nem sombra. Do Brasil, as aquarelas conservam apenas sinais esparsos e ligeiramente pitorescos: palmeiras, baías, costas, linhas serpentinadas de algumas montanhas com perfil de dunas. E elas aparecem menos ainda que as balaustradas de pedra, os automóveis, os transatlânticos, as guirlandas de lâmpadas e os fios elétricos – sinais de uma vida citadina e moderna, cujos encantos Dias experimentava então sem restrições. Brasil ou Europa? Rio ou Paris? Um Brasil sonhando ser europeu, um Rio sonhando tornar-se parisiense. Sonhos mesclados, sem nada de típico e de indubitavelmente local (DAGEN, 2004, p. 83)¹³⁸.

As palavras de Dagen são clarividentes não do verdadeiro significado das imagens produzidas por Dias, mas, ao contrário, de como esses significados são produzidos socialmente pela interação do público e da crítica. Para o francês, não havia nenhum traço de

¹³⁷ Assim eram chamados os formados pela *École Normale Supérieure*, uma das escolas de elite, de grande *status* intelectual, em que se ingressa após dois anos de preparação, seguida de um concurso. Para uma análise dos egressos dessas escolas, ver Bourdieu (1989).

¹³⁸ Esta citação foi publicada originalmente no catálogo *Cícero Dias: Images au centre du songe : aquarelles et dessins des années 20* Galerie Marwan Hoss; Dagen (1994).

primitivismo, “reminiscências da África ou da Amazônia, de alusões arcaicas ou arcaizantes”. Elas trariam apenas signos esparsos do Brasil. Os elementos que para os espectadores pernambucanos eram sinais de regionalismo – a balaustrada das casas do Recife Antigo, o mar de Pernambuco, as cores utilizadas... –, para Dagen eram apenas sonhos misturados, sem nada, neles mesmos, de “típico e de indubitavelmente local”.

Dagen traz um discurso mais formal das imagens de Cícero Dias. Em sua apresentação, o autor busca convencer o leitor de que Dias não conhecia o surrealismo russo, antes de pintar essas aquarelas. Não conhecia Malevitch ou Larionov. “Cubismo, suprematismo, futurismo, vorticism, abstrações” seriam ignorados ou mal conhecidos no Brasil, o que não permitiria criar uma genealogia entre movimentos artísticos europeus e a produção do pernambucano (GALERIE MARWAN HOSS; DAGEN, 1994). Deixando de lado a exatidão (ou a não exatidão) desses dados, sua linha argumentativa fundamenta-se no processo criativo independentemente do contexto imediato da vida do artista. As possíveis referências estéticas são válidas e dignas de serem colocadas em questão, mas não as referências telúricas inscritas nas imagens.

Pode-se imaginar que Dagen não conhecesse suficientemente o Brasil para vislumbrar tais relações telúricas ou referências estéticas do grupo modernista brasileiro. De fato, seus textos demonstram, no mínimo, um olhar eurocêntrico do país, quando afirma que em Dias não há vestígios da Amazônia, região com a qual Cícero Dias nunca estabeleceu um diálogo; ou pela suposição do isolamento e completo desconhecimento das vanguardas europeias em terras tropicais. Por outro lado, parece plausível que Dagen estivesse tentando fazer o público parisiense não enxergar apenas exotismo nas obras de um pintor brasileiro e, nessa intenção, a linha de seu argumento busca compreender a pintura de Dias tal como pintura, e não como manifestação do “mistério brasileiro”.

As aquarelas são demasiado complexas, suas composições demasiado estudadas, as dissonâncias cromáticas demasiado bem distribuídas na folha, de modo a formar realces em toda sua superfície, para que se aceite uma tese tão elementar. Talvez, de tempos em tempos, uma construção louca, uma quimera devam um pouco de sua estranheza a essas experiências – não mais (DAGEN, 2004, p. 83)¹³⁹.

Essas aquarelas que impressionaram o crítico francês foram as mesmas tomadas como sintoma de esquizofrenia, e peças legítimas de pintura regionalista. Nesse ponto é possível retomar a potência da ação catequética que Gilberto Freyre teve na criação de uma leitura hegemônica no Brasil para os trabalhos do artista, reforçando seu caráter pernambucano. Por

¹³⁹ Esta citação foi publicada originalmente no catálogo Cícero Dias: Images au centre du songe : aquarelles et dessins des années 20 (GALERIE MARWAN HOSS; DAGEN, 1994, p. s/n).

diversas vezes o pintor afirma, com alguma variação em suas memórias e em outros depoimentos espalhados pela sua fortuna crítica:

Quem primeiro me disse, quando eu cheguei com os quadros do Rio de Janeiro em 1928, que meu verde era o verde do mato de Pernambuco, foi Gilberto Freyre, eu mesmo não sabia. Estava pintando isso sem saber. Tinha vindo dos engenhos, portanto nunca podia ter esquecido daquele verde do canavial (...) (DIAS; JUCÁ, 1980).

A leitura de Freyre foi interessada. Ela ampliava a inserção do seu movimento regionalista tradicionalista nas artes visuais, aglutinando – sob seu crivo – nomes com cada vez mais peso e reconhecimento. Com Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Luis Jardim e Manoel Bandeira, o intelectual garantia um repertório imagético que servia para ilustrar suas ideias de equilíbrio entre tradição e modernidade, regional e universal. A interpretação de Dagen, no entanto, matiza as de Freyre. Se o francês foi capaz de ter alguma fruição dos quadros de Cícero Dias, ela não se deveu aos verdes da cana ou dos mares de Pernambuco.

Na mesma linha argumentativa está o catálogo de outra exposição parisiense de Cícero Dias. No final de 1987 e início de 1988, a galeria Denise René executou uma retrospectiva das pinturas de sua fase abstrata e geométrica, tal como a da figura 61, feitas entre 1950 e 1965. A galerista escreve nas primeiras linhas do texto de apresentação: “abstrato, então, do gênero sem dripping (gotejamento), sem mancha, sem jato (giclée). Abstrato porque a criação tornou-se, para ele, um ato de razão e que ele não quer deixar aos cuidados de proposições incontroladas.”¹⁴⁰ (GALERIE DENISE RENÉ; DESCARGUES, 1987, p. s/n, tradução nossa). Abstração como fruto da razão soa muito diferente de abstração como simplificação ou simbolização de elementos telúricos. Já quase na conclusão do texto, Denise René afirma:

Alguns ângulos, alguns traços são suficientes para criar uma organização muito complexa, diante da qual se interroga. Percebem-se os recursos infinitos daquilo que não é a geometria, mas os sonhos (ou a meditação) sobre a aproximação e o distanciamento das superfícies, sobre a divergência das paralelas.¹⁴¹ (GALERIE DENISE RENÉ; DESCARGUES, 1987, p. s/n, tradução nossa).

Ora, a interrogação que o espectador imaginado por Denise René se faz, diante de uma tela abstrata de Dias, não é a respeito de como ele sublimou o “mistério brasileiro”, ou como o verde da cana e dos mares de Pernambuco estão representados em paralelogramos equilibrados. As questões suscitadas pela galerista são próprias daquelas julgadas pertinentes à arte abstrata: proporções, relações entre planos, cores e linhas... Ainda no catálogo,

¹⁴⁰ Segue citação original: “abstrait, donc, du genre sans dégoulinure, sans tache, sans giclée. Abstrait parce que la création est devenue, pour lui, un acte de raison et qu’il ne veut pas livrer aux regards des propositions incontrôlées”.

¹⁴¹ Segue citação original: “Quelques angles, quelques traits suffisent à créer une organisation très complexe, devant laquelle on s’interroge. On perçoit les ressources infinies de ce qui n’est pas la géométrie, mais les rêves (ou la méditation) sur le rapprochement et l’éloignement des surfaces, sur la divergence des parallèles”.

depoimentos do artista guiam a leitura das telas na mesma direção. Cícero Dias comenta a relação entre arte, ciência e técnica; a vantagem da arte abstrata para execução de murais; a reação positiva de um público popular face à arte abstrata. Defende do início ao fim, com pequenos depoimentos, a arte abstrata sem fazer qualquer menção às supostas raízes telúricas de sua obra.

Aqui se tem um exemplo de uma análise diametralmente inversa às propostas de leitura de Freyre que, de alguma forma, reverberaram em críticos brasileiros posteriores, como em Mário Hélio, autor dos textos do mais completo catálogo da obra de Cícero Dias: “Quem olhar para essas pinturas inaugurais [refere-se às obras dos anos 1920] concordará que há, realmente, uma afirmação regional dentro de uma linguagem, por assim dizer, surrealista” (HÉLIO, M. in ASSIS FILHO, 2002, p. 31). Ou ainda Ricardo Fabbrini, professor de Estética da Universidade de São Paulo, que afirma:

Por ora, o importante é perceber que o artista constituiu, em oito décadas, uma linguagem moderna a partir de simbolizações de experiências particulares. Buscou, com o engenho de artista maduro, universalizar, na forma de pintura, valores do tempo de menino de engenho. Pode-se dizer que Pernambuco para o artista é sintaxe: luz das cores, leveza de formas, placidez nos motivos, certa distensão na composição – a suposta “leseira brasileira”, como dizia, em fina ironia, Manuel Bandeira (FABBRINI, 2008, p. 51).

Celita Procópio de Carvalho, presidenta do Conselho de Curadores, escreveu no catálogo da exposição *Cícero Dias décadas de 20 e 30*:

Figura fundamental dos tempos do nosso Modernismo, Cícero Dias saiu de Recife em 1925 com destino ao Rio de Janeiro, com o objetivo de estudar arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes. Desenhista e pintor nato, logo abandonou os projetos de se tornar arquiteto para se dedicar integralmente a seu pendor original. Segundo suas próprias palavras, trouxe consigo o verde dos canaviais e do mar do Recife. Seu traço tinha a espontaneidade dos improvisos dos repentistas regionais. Suas imagens traduziam tanto o universo rural como o das cidades brasileiras do nordeste (CARVALHO, 2004, p. 8).

Ou ainda por meio dos jargões da história da arte, Angela Grando reconhece que as abstrações de Cícero Dias não são independentes de uma memória do menino de engenho.

(...) uma singularidade da obra de Cícero Dias reside na *presença intencional do espaço profundo da memória submetido às verdades universais do vocabulário construtivo. Sua pintura sinalizava um extraordinário amadurecimento formal, aguçava uma vocação construtiva e tratava de relativizar a ortodoxia concreta*. O grande momento da síntese, da “antropofagia”, ocorre no final da década de 1940. Sem abdicar totalmente da memória narrativa a premissa da bidimensionalidade se acentua: a obra distende a estruturação linear da superfície, *os alinhamentos dos mastros das embarcações do porto de Recife transformavam-se em verticais, as velas latinas em paralelogramos e o alinhamento serial e ritmado dos elementos submerge entre as velaturas de verde profundo e a luz branca tropical. Tal assimilação de premissas construtivas era mais que uma referência afetiva à tradição popular pernambucana, tratava-se tanto de extrair todas as possibilidades formais de uma rica constelação de imagens que aportava uma memória afetiva, como de articular uma visão do mundo que se faz rigorosamente na transmutação pela abstração* (GRANDO, 2010, p. 1143, grifos nossos).

Uma “referência afetiva à tradição popular pernambucana” seria capaz de tencionar as “verdades universais do vocabulário construtivo”. Desse modo, o manejo da linguagem “universal” e a “tradição popular pernambucana”¹⁴² passam ser atributos intrínsecos à obra do pintor.

A associação com os estereótipos nordestinos é cada vez mais forte. Há aqueles relacionados à geografia: a luminosidade dos trópicos, as cores do mar e das matas; os incrustados na memória do menino de engenho, que marcam sua origem social, o verde da cana, o ambiente mágico/onírico dos engenhos, a nostalgia de um passado em decadência; os elementos que relacionam Cícero a um ambiente popular, dos repentistas, da religiosidade, do vaqueiro sem instrução.

Cícero também oscila entre dois polos. Se o conjunto de seus pequenos depoimentos no catálogo de sua exposição na Galeria Denise René mostram a abstração pura como objetivo, em carta para Gilberto Freyre o pintor procura adequar suas formulações:

Há dias passados falei pelo Radio sobre pintura. (...) Quero enormemente falar sobre um francês que passou pelo Recife e ficou admirado pelas cores das casas, principalmente das casas de mulheres, infelizmente uma boa parte dos meus livros ficaram por aí. Também fiz aqui uma outra conferência pelo radio sobre a pintura da América, mostrando como está se ligando demasiado no lado etnográfico e social, descuidando-se da pintura em si, eu não estou nada de acordo com a pintura pura, ao contrário, mas a pintura na América é demasiadamente anedótica, não acredito que este seja o meio de se chegar a ter uma pintura digamos pernambucana, há elementos picturais de primeira ordem para se ter um estilo de Pernambuco, em cores e em formas, estou mesmo certo de que somente Pernambuco dará pintura. Cada vez tenho mais horror à pintura *pintura*, ao contrário, até pela pintura mal pintada, mas sou pela pintura sincera e não por esta pintura que às vezes quer ser *argentina*, (...) lá vem um quadro sobre o “morro”, se é no Rio de Janeiro ou um quadro sobre a Bahia ou baianos, ora isto aí não estou nada de acordo, a arte será brasileira no dia que se criar um estilo brasileiro (DIAS in ASSIS FILHO, 2002, p. 146, 152).

Essa ambiguidade foi cômoda para Cícero Dias. Sem fazer carreira em Pernambuco, estava sempre, aos olhos dos pernambucanos, mais sincronizado com as vanguardas europeias do que com a “realidade local”. Por outro lado, para os pernambucanos, emitia um discurso nativista, que lhe garantia algum grau de respeito. Para os franceses, que já possuíam a tendência de exotizar os “não ocidentais”, os textos dos catálogos, tanto dos críticos quanto do artista, enfatizavam o caráter “puro” e “abstrato” de sua pintura. A ideia de “ser sincero” aparece como coringa para qualquer situação. Ora significa “ser sincero” com valores regionais que o formaram enquanto pessoa, ora refere-se a “ser sincero” com sua pintura,

¹⁴² Chama a atenção ainda o fato de a ideia de popular ser associada a um pintor que de origem popular não tem absolutamente nada. O simples fato de ser pernambucano já autorizaria os comentadores a vinculá-lo ao nebuloso “universo popular”.

respeitando seus impulsos mais íntimos. De todo modo, naturaliza, transporta para o plano da intimidade, uma produção social e culturalmente engendrada.

Para o público pernambucano, e mesmo para os de outros Estados brasileiros, a estratégia adotada por Gilberto Freyre e Cícero Dias foi capaz de criar uma relação entre as cores e a região. Esse discurso enredou produções pictóricas muito diversas em torno de um mesmo denominador comum. Não importa se figurativo ou abstrato, se composição geométrica ou surrealista de traços livres, se desenho ou pintura. A luminosidade e as cores pernambucanas seriam sempre um trunfo presente para defender-se de um possível cosmopolitismo descaracterizador.

Para alguns, esse discurso fazia sentido. Sérgio Milliet escreveu para a exposição de Dias no Rio de Janeiro em 1948: “Mas Cícero Dias tem a coragem das cores tropicais, azedas, duras, festivas, dos ritmos sincopados, das expressividades ingênuas. É uma canção bem da terra, mais sensual do que sensível” (MILLIET apud AMARAL, 2006a, p. 115). Flávio de Aquino proclamou empolgado no catálogo da exposição de 1952 no MAM carioca:

A cor violenta e explosiva das telas de Cícero Dias não resulta apenas do desejo de reproduzir as manifestações decorativas da natureza; são mais do que isso, são elementos primordiais da nossa terra, da nossa vida, da nossa maneira de ser e de reagir ante o ambiente que nos cerca. Vem daí que Cícero Dias, antes de pertencer à Escola de Paris e, apesar do aspecto “não figurativo” da sua arte, é um pintor estritamente brasileiro. Não necessitou ele do “assunto”, do pitoresco anedótico, para criar uma arte autóctone; bastou-lhe a emoção pura que transcende das nossas qualidades brasileiras e o emprego sistemático de certos ritmos formais e a escolha de determinadas relações cromáticas. Prova, desta maneira, que, assim como o estilo, o caráter autóctone de uma obra de arte independente do “motivo” (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1952).

Mas nem todos enxergavam tantos nexos entre a pintura abstrata de Cícero Dias e os elementos identitários do povo pernambucano. Manuel Bandeira, o poeta, em seu poema “Saudações a Murilo Mendes” lamenta que o amigo tivesse caído no abstracionismo: “Saudemos Murilo/ Grande amigo das Belas-Artes / Descobridor do falecido Cícero/ (Hoje reencarnado num pintor abstracionista que vive em Paris onde o chamam Diás)”. A conversão teria sido tamanha, que nem seu nome soaria mais da forma original.

Os artistas atuantes no Recife também não viam tantas relações entre a pintura abstrata de Dias e a realidade local. Ascenso Ferreira escreveu, em 1953, na página *Arte-Ladjane* dirigida por Ladjane Bandeira:

Cícero realizava em cores a síntese da minha poética, que nascida das tradições de nosso Nordeste, descrevia, como ainda descreve, uma parábola em busca do infinito.

Porém Cícero se foi para Paris e Paris “dente de ouro”, “boca de tubarão”, “passou nos peitos” o cândido intérprete de meus poemas.

E Cícero hoje é um simples pintor abstracionista como inúmeros outros, embora realizando a sua nova pintura com incontestável valor (FERREIRA, 1953).

Segundo José Claudio, como já visto na citação utilizada no item sobre Lula Cardoso Ayres, os artistas integrantes do *Atelier Coletivo*, dirigido por Abelardo da Hora, lamentavam que Cícero Dias tivesse se “deturpado e caído no abstracionismo (...) igual a sarjeta” (CLÁUDIO, 1961)¹⁴³.

Francisco Brennand em depoimento bem posterior ao calor da hora afirmou:

Cícero Dias começou a ter influência de Picasso. Depois passou a ter influência da arte abstrata propriamente dita. Abstrato mesmo, de ser linha e coisas absolutamente planas, quer dizer uma contradição profunda. Mas quando ele chegou aqui [no Recife em 1948] ele estava apenas iniciando essa grande aventura da pintura local, que estava sediada em Paris. Quando eu estava em Paris, em 1951, tinha um sujeito teórico chamado Leon Degand que era um teórico do abstracionismo e que convencia aqueles jovens pintores todos a entrar no caminho da abstração. E Cícero entrou, justificando que os verdes eram os verdes dos canaviais. Conversa mole. Ele deixou de lado. Agora, curiosamente, ele nunca deixou de pintar figurativo e mandar para o Brasil (...), quadros da mesma época em que ele pintava o abstrato mais rigoroso e ortodoxo eu diria apenas com cores um pouco diferente dos quadros europeus. É como comparar bandeira da Alemanha com a bandeira de um país africano onde tem verde, vermelho, amarelo, ou mesmo a bandeira brasileira. Cícero ainda ousava cores orgânicas, o que não era muito comum ao abstrato no seu rigor. Mas ele foi um pintor abstrato como outro qualquer. Com a habilidade de um pintor abstrato perfeitamente correto: aquelas linhas, aquelas cores encostavam umas nas outras de maneira perfeita como se tivessem sido traçadas com régua (BRENNAND; DIMITROV, 2011).

O abstracionismo, na visão de Brennand, era um movimento local parisiense. Como movimento local, pouco ou nada tinha a acrescentar à pintura pernambucana apesar de o esforço intelectual em associar o verde aos canaviais. A abstração seria, portanto, uma contradição na produção de Cícero Dias.

Essa resistência à abstração geométrica pelos artistas e críticos pernambucanos por volta dos anos 1950 pode ser vista como uma manifestação local para o clima de beligerância entre abstracionismo e figurativismo iniciado em todo o país a partir da primeira exposição do MAM-SP e das bienais. Há, porém, algumas particularidades. A primeira delas, como já foi apontado, está no fato de que mesmo os críticos apoiadores da abstração de Cícero Dias, o primeiro, e durante alguns anos o único pernambucano a fazer arte abstrata de maneira

¹⁴³ Em texto mais recente, José Claudio parece abandonar essa opinião e adere à leitura freyreana das telas de Cícero Dias. Em sua apresentação do livro *Artistas de Pernambuco*, em meio a uma citação direta de Oliveira Lima, Cláudio insere uma opinião entre colchetes. Segue o trecho citado de Oliveira Lima com tal inserção: “Data daí uma nada insignificante superioridade de Pernambuco, neste particular, dentro do conjunto brasileiro, em importante setor cultural: o das artes plásticas. Superioridade que, pode-se sugerir, vem sendo favorecida por aquela luz de Pernambuco, não só celebrada, em páginas entusiásticas, por Joaquim Nabuco, como, do ponto de vista científico, destacada por ilustre naturalista alemão Konrad Guenther, como uma das mais belas expressões de luminosidade [luminosidade dos quadros de Cícero Dias, desde paisagens mais explícitas de mar e canaviais ao abstrato geométrico, insiro eu aqui], dentre as por ele conhecidas e admiradas em espaços tropicais” (CLÁUDIO, 1982, p. s/n). Em outro texto, José Claudio diz: “Nessa sua última época, além de considerações formais, plásticas, vejo um apelo [de Cícero Dias] a que não abandonemos o Brasil, nossa terra, nossa gente, que não troquemos a nossa primogenitura pelo prato de lentilhas, que não abdicuemos de ser brasileiros, de ser a gente mesmo.” (CLÁUDIO, 2008, p. 25).

sistemática, defendiam-no criando ligações textuais entre as telas e a região. Não havia uma argumentação, tal como houve no Rio de Janeiro ou em São Paulo, em defesa da arte abstrata em termos unicamente artísticos ou formais. Pernambucanos baseavam-se na explicitação de figurações “da terra” nas formas geométricas coloridas criadas pelo artista. Tentavam, desse modo, provar que mesmo triângulos e paralelogramos eram figurações. Quando essas relações não convenciam, agenciava-se a genealogia do artista para provar sua real ligação com os “naturais da terra”.

O abstracionismo parecia, aos olhos dos pernambucanos, alienígena demais. Não permitia associar, de maneira direta, a realidade local à linguagem pictórica, de modo que se tornava uma submissão do artista a uma moda estrangeira. Soava, então, o alarme nativista: todos os críticos posicionavam-se contra tal submissão. Mesmo Freyre, defensor do amigo Cícero Dias, reiterou que o pintor era “um natural da terra” e, portanto, tudo o que ele fizesse seria expressão de sua região.

Esse argumento de defesa de Freyre não convenceu a todos. Principalmente porque Cícero estava entranhado na importação da vertente abstracionista em terras tropicais. Ao se estabelecer em Paris, o neto do Barão de Contendas tornou-se adido cultural da embaixada brasileira, permitindo-lhe visibilidade e suporte institucional para sua atuação na França. Paralelamente, aproximava-se cada vez mais da abstração ligando-se ao grupo *Espace*, composto por artistas vinculados à Galeria Denise René, e ao crítico de arte defensor e teórico da abstração, Leon Degand.

Em 1947, Francisco Matarazzo, em viagem à Europa contata Cícero Dias. A partir de então, o artista de Escada colabora sistematicamente com a organização da exposição de inauguração do *Museu de Arte Moderna* de São Paulo, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, em 1949, e em 1951 com as bienais. Foi por indicação de Dias que Leon Degand torna-se o primeiro diretor do MAM-SP (Cf. BARROS, 2002).

Em 1948, quando Degand veio ao Brasil, antes de chegar a São Paulo, parou no Recife para encontrar-se com Dias (Cf. AMARAL, 2006a, p. 116). E não é à toa que Cícero é um dos três brasileiros (ao lado de Samson Flexor e Waldemar Cordeiro) que figuram nesta exposição composta basicamente por quadros de artistas representados pelas galerias parisienses René Drouin (abstracionismo informal) e Denise René (abstracionismo geométrico).

Para os artistas pernambucanos, o abstracionismo de Cícero repercutiu como traição – uma estratégia utilizada para assegurar uma carreira fora de Pernambuco – que sacrificou os valores nativos. Ao mesmo tempo, sua circulação fora do Recife e do Brasil garantiram-lhe uma legitimidade desfrutada por poucos pintores pernambucanos. Talvez apenas Vicente do

Rego Monteiro tenha adquirido um reconhecimento nacional tão alto quanto o de Cícero. Os dois são os únicos pintores pernambucanos que figuram com frequência em grandes exposições sobre o modernismo brasileiro tanto em terras tropicais como no exterior. Ainda nessa direção, em exposições recentes voltadas a apresentar o modernismo brasileiro no exterior – como no *Festival Europalia.Brasil*, na Bélgica em 2011/2012 –, tanto as telas selecionadas de Cícero, quanto as de Vicente do Rego Monteiro não foram as mais abstratas, e sim aquelas mais figurativas e com forte apelo a um regionalismo ou uma ideia difusa de brasilidade. De Vicente do Rego Monteiro, a comissão do *Europalia.Brasil* escolheu os quadros com motivos indígenas marajoara, tais como as ilustrações de *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie* (figuras 62 e 63) e telas como *Baigneuses* (figura 64), de 1924. Já entre os de Cícero Dias, figurou o mesmo painel de 15 x 2 m exposto em Escada em 1948 e nenhuma abstração geométrica.

3.4 Vicente do Rego Monteiro: uma trajetória em declínio

Apesar de Vicente do Rego Monteiro ter se destacado já no início da década de 1920, compondo o grupo de expositores da *Semana de Arte Moderna* de 1922, sua atuação sistemática no cenário cultural pernambucano ocorreu, praticamente, apenas em dois momentos: a partir de meados dos anos 1930 até 1946, e de 1957 até sua morte em 1970. As viagens constantes e as longas estadas (no Rio de Janeiro e em Paris) afastaram-no de sua cidade natal. Seu envolvimento com outras atividades artísticas, como a poesia e a tipografia, minimizou o impacto de sua obra no universo da pintura nacional¹⁴⁴.

Vicente era o terceiro filho de Ildefonso do Rego Monteiro – representante comercial da Havendich & Co., empresa inglesa do ramo de tecidos – e de Elisa Cândida Figueiredo Melo do Rego Monteiro – professora normalista e prima em terceiro grau dos pintores Pedro Américo de Figueiredo e Mello e Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, ambos muito bem entrosados nas lides do Império e depois da República. Os cinco filhos do casal receberam formação religiosa e dirigiram-se para carreiras ligadas às artes. José foi arquiteto; Fédora, Vicente e Joaquim, pintores; Débora, formada na *Faculdade de Direito* do Recife, tornou-se escritora.

Provavelmente a desenvoltura do pai em viagens internacionais teria levado toda a família a Paris em 1911, cerca de três anos depois de terem se transferido para o Rio de Janeiro, onde Vicente acompanhava a irmã Fédora em suas aulas com Eliseu Visconti e Zeferino da Costa na *Escola Nacional de Belas Artes*. Conforme vigorava naquele contexto, a

¹⁴⁴ Aracy Amaral aponta que, tal como Ismael Nery, cujo reconhecimento na história da arte foi posterior às exposições na década de 1960 no Rio de Janeiro, “mesmo Tarsila e Rego Monteiro só gozaram, de fato, de reconhecimento por parte do mercado a partir dessa década. Até 1966, por exemplo, Tarsila ainda tinha em sua casa, à rua Albuquerque Lins, uma grande parte de sua pintura, inclusive o *Abapuru* (1928) e *Antropofagia* (1929), adquiridas então por P. M. Bardi [...]; assim como Rego Monteiro, que começa a ter seu papel no Modernismo brasileiro reconhecido somente a partir de sua exposição no *Museu de Arte de São Paulo*, em 1967. É o tempo em que também, deve-se reconhecer, data a emergência de toda uma nova geração de historiadores preocupados em retrair o desenvolvimento da arte em nosso país” (AMARAL, 2006b, p. 83).

família se especializava nas artes e tinha também, por mérito e capacidades financeiras, uma boa inserção nesses universos.

Em Paris, enquanto seu irmão José estudava arquitetura na *École Spéciale d'Architecture*, Vicente, acompanhando Fédora na *Académie Julian*, matriculou-se num curso para adolescentes e foi vinculado, segundo pesquisa de Walter Zanini (1997a), ao departamento de escultura. Frequentou também os cursos noturnos de desenho e croquis da *Académie Colarossi* e da *Académie de La Grande Chaumière*.

Zanini procura mensurar o impacto dessa primeira experiência parisiense na formação do jovem pintor:

A “Académie” da rue du Dragon [Académie Julian], que se vangloriava de seus “Prix de Rome”, de um lado e de antigos discípulos como Matisse e mais tarde Derain e Léger, de outro, contribuiu certamente para uma parcela do elemento mais fiel à tradição que marcou a formação do adolescente, a que se deve acrescentar o papel desempenhado por outras academias. Esses valores foram obviamente contrapesados pela simultaneidade de seus contatos com os “melhores expoentes” do movimento de vanguarda, a exemplo de Léger, Mondigliani, Braque e Miró (...). (ZANINI, 1997a, p. 43–44).

Quando estoura a Primeira Guerra Mundial, a família Rego Monteiro é obrigada a retornar ao Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro. Assim, aos 14 anos de idade, Vicente conhecia os museus de Paris, Londres, Bélgica, Alemanha, Itália e Suíça. Já tinha exposto por duas vezes no *Salon des Indépendants* com uma de suas obras possuindo feições cubistas (Cf. ZANINI, 1997a, p. 44), e um currículo de cursos de fazer inveja a muitos artistas locais mais velhos. No Rio, além de trabalhar como escultor modelando o busto de Rui Barbosa pôde aprofundar seu gosto pela música e pela dança que, desde antes da estadia em Paris, já cultivava com a família, no Recife, em seções de espetáculos no *Teatro Santa Isabel*.

Todo o clã Monteiro retornou ao Recife em 1917. Lá, Vicente participou de um concurso para um monumento escultórico em homenagem aos revolucionários de 1817, perdendo para o futuro fundador da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, o escultor profissional Bibiano Silva¹⁴⁵. Abandonou a escultura passando, então, a dedicar-se ao desenho e à aquarela. Uma série de 20 trabalhos com temas mundanos parisienses compôs a sua primeira exposição, em 1919, no Recife. Era considerável seu descompasso com a arte produzida no Estado e com as expectativas do público. Os grandes nomes da pintura local, nas primeiras décadas do século XX, ainda eram aqueles vinculados à tradição dita “acadêmica”

¹⁴⁵ Em notas publicadas no jornal *A Província*, em 14 de julho de 1917, Vicente do Rego Monteiro se declara escultor. Assim também o jornal se refere ao artista em outras ocasiões como em 19 de abril e 22 de julho de 1918.

(Lassailly, Telles Júnior, Álvaro Amorim, Baltazar da Câmara, Mário Nunes, entre outros)¹⁴⁶. Vicente, com uma linguagem um tanto nova e, ao mesmo tempo, com temáticas que não correspondiam às paisagens, marinhas e vistas “locais”, ou mesmo aos temas “nacionais”, permitiu que um crítico do *Diário de Pernambuco* comentasse: “V. Rego Monteiro não é de modo nenhum um artista nacional, antes se poderá dizer dele que é um artista puramente francês” (Artes & Artistas. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19, dez, 1919 apud ZANINI, 1997a, p. 61).

Recepção muito diferente teve sua segunda mostra de 1920, a qual, além de permanecer exposta no Recife, circulou por São Paulo e Rio de Janeiro. Nela, os 43 desenhos e aquarelas materializavam a pesquisa a respeito da arte marajoara a que Vicente se dedicava, nesse momento, na biblioteca de Lucilo Varejão, no *Museu Nacional* da Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro e, posteriormente, no *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* em Paris. A edição recifense dessa exposição contou com um comentário favorável no jornal *A Província* do dia 10 de janeiro de 1920. Consideraram-na um sucesso pelo fato de o artista ter vendido praticamente a totalidade de suas obras “que pela sua nota pessoal, seu colorido forte, seu desenho e sua originalidade, tem um lugar marcado nas galerias dos nossos colecionadores e amadores da arte”. Mais a frente, o jornal marcava o caráter de promessa que o pintor adquiria por ser o mais moço dentre os artistas pernambucanos. “Dentro de pouco tempo será um nome feito, se não desanimar e se persistir na pintura”, dizia o periódico (*A PROVÍNCIA*, 1920).

Segundo o artista, foi pela sugestão assimilada do balé russo que incorporou a ideia de aproveitar elementos típicos nacionais para a produção artística.

Todos os meus quadros de minha primeira exposição em 1920, em Recife, Rio e São Paulo foram feitos sob a influência dos balés russos que eu havia visto em Paris em 1913 no Teatro des Champs Elysées. Os cenários e costumes concebidos por Bakst e os ritmos coreográficos dos balés: O Pássaro de Fogo, Shéhérazade, Petruska, Sagração da Primavera, “L'Après-Midi d'un faune” e Jogos, marcaram de forma indelével minha imaginação e ditaram minha evolução artística. Sem esquecer Larionov e Natália Gontcharova, cujos cenários e costumes criados para “Le Coq d'or”, de Rimsky-Korsakov, representados na Ópera de Paris, em 1913, me impressionaram fortemente (Géo-Charles. *Conferérence*. Galerie de La Baume, Paris, 28 fev. 1963 apud ZANINI, 1997a, p. 65).

Walter Zanini, reconhecendo a importância do balé russo para os desenhos e aquarelas, vislumbra ainda outras referências de Vicente.

Certamente, um elemento fundamental de influência dos cenários de Bakst em Rego Monteiro foi sua junção de valores folclóricos russos e da arte moderna. O artista brasileiro trilharia caminho semelhante, valendo-se de apelos estéticos autóctones. Nota-se, por outro lado, que o orientalismo que torna inconfundível os

¹⁴⁶ Fêdora, irmã de Vicente, era muito elogiada como continuadora desta “tradição”.

balés de Diaghilev repercutia, pelo trâmite do desenho japonês, nas representações de Monteiro. Não se pode ignorar também a influência de Klimt (ZANINI, 1997a, p. 65).

Com o artifício de amalgamar “apelos estéticos autóctones” com uma fatura moderna, Vicente conseguiu maior receptividade crítica aos seus trabalhos uma vez que se coadunava, por um lado, com o espírito nacionalista difundido em diferentes esferas da vida cultural brasileira e, por outro, com o anseio de parte dos artistas e intelectuais de ver a fatura das obras renovadas pelas vanguardas europeias. Ao mesmo tempo em que responde as demandas

do público, Vicente reforça e cria, a seu modo, essa mistura de nacionalismo com vanguardas expressivas¹⁴⁷.

A aceitação da obra de Rego Monteiro pelo público recifense, nessa ocasião, indica o pouco grau de inovação estética das obras daquele momento. O próprio Zanini afirma que Vicente não apresentava arroubos tão “futuristas”, tal como outros artistas, e seu indianismo cativava também os mais conservadores. De modo que Monteiro Lobato, o mesmo crítico feroz da exposição de Anita Malfatti em 1917, irá elogiar o jovem pernambucano.

¹⁴⁷ Essa intenção de resgatar uma “tradição indígena” e imprimi-la em obra de arte moderna, que para Aracy Amaral seria um movimento autóctone fruto da resistência à importação do “novo”, foi, também em Rego Monteiro, de uma adequação de procedimentos largamente utilizados em outros países.

O “nacional” em Monteiro não se deu por uma resistência à importação, mas sim por uma importação e adaptação de procedimentos largamente difundidos em todo o mundo ocidental. Importou-se não apenas a linguagem (apontada por alguns críticos da época como “futurista”, ou, por críticos mais recentes, como a influência do desenho japonês, do orientalismo nas padronagens, do cubismo etc.), mas também a necessidade de se buscarem elementos incontestavelmente nacionais e folclóricos para figurar nas obras de arte.

A cerâmica marajoara e a figuração dos “índios” (sempre referidos de maneira genérica e um tanto idealizada nas obras de Rego Monteiro) são filtrados por ensinamentos e convenções da pintura francesa. Os “índios” e a cerâmica marajoara em suas obras são menos autóctones do que normalmente se supõe. Esses elementos fazem sentido num campo artístico específico, no qual a “arte primitiva” dos povos exóticos era cada vez mais valorizada pelas vanguardas. Rego Monteiro queria imprimir um caráter nacional a sua obra e, ao fazê-lo pretendia também se inserir num circuito europeu de artistas de vanguarda interessados em “arte primitiva”. Novamente, o “nacional de resistência” entranha-se com o “novo” universal. Como apontou Jorge Schwartz (2007), até o circuito de pesquisa de Rego Monteiro nas coleções etnográficas do Recife, Rio de Janeiro e de Paris assemelha-se à incursão feita pelos vanguardistas europeus aos museus etnográficos de Hamburgo, Dresden, Berlim e Paris em busca de esculturas e máscaras africanas.

Aracy Amaral, em sua tese de doutorado a respeito da *Semana de Arte Moderna* de São Paulo, defende que o evento foi uma disputa do novo contra o velho, e “o novo” importava-se de Paris: “uma importação a mais em nosso mosaico cultural”. Ainda segundo a historiadora, “a nossa grande dependência da lavoura ainda nos mantinha, assim, numa posição de importadores, consequentemente, no campo cultural, de estilos como de ‘ismo’” (1972, p. 219).

Não é por acaso que, regressando a Paris, Vicente do Rego Monteiro dedica-se às ilustrações indigenistas voltadas, basicamente, ao comércio francês. “Seu exotismo estético não demorou a despertar alguma atenção num meio interessado pelas culturas não-ocidentais” (ZANINI, 1997a, p. 136). Seu primeiro livro publicado em parceria com o crítico de arte francês P.L. Duchartre *Legendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie* foi publicado em edição de luxo em 1923.

Vicente do Rego Monteiro, ao eleger o índio como elemento pitoresco, confirma que sua intenção era, de fato, nacionalista. Queria imprimir um caráter brasileiro à arte. No entanto, essa intenção não é diferente daquela criada pelo balé russo, que o inspirou, ou da retomada do mito finlandês do Kalevala pelo pintor Anseli Gallén Kalela no fim do XIX, entre inúmeros outros exemplos. Há uma tendência em se considerar toda a tentativa de nacionalização da arte brasileira como uma resistência a modelos europeus. A própria busca por diferenciação das artes nacionais, contudo, faz parte do modelo de produção artística a serviço da criação das identidades nacionais desde o século XIX.

Amaral argumenta ainda que o anseio de estar atualizado com o centro produtor de cultura gerou resistências internas. Sutil é a lógica do raciocínio. O novo vem de fora. A resistência a ele é autóctone, não importada: “surge”. Algo semelhante ocorreria com o “sentimento nacional” que também “surge” como decorrência do movimento modernista.

É nesse tom que Vicente do Rego Monteiro é incorporado pela maioria dos estudos de história da arte brasileira. Um artista que teria sido, por sua formação parisiense, alfabetizado na linguagem das vanguardas e, ao mesmo tempo, feito emergir assuntos nacionais em suas telas. É preciso ao menos estranhar que o nacional “surja” como resistência ao “novo”. Por que razão os intelectuais brasileiros importariam o “novo” e todos os procedimentos para construir uma identidade nacional “surgiriam” internamente? Curioso é o fato de Vicente do Rego Monteiro, pintor nascido em Recife, que aos onze anos de idade já morava em Paris, ter sido um dos que intentavam “descer às raízes para buscar o fundo de brasilidade a ser impresso com caráter numa obra de arte” (AMARAL, 1972, p. 219–220) sem que se questione, a origem cosmopolita dessa enquete do nacional.

Provavelmente, a boa vontade de Lobato para com a obra do artista tenha se originado também das recomendações – que recebera, por meio de uma carta trazida por Vicente e a ele destinada – escritas por João Ribeiro, filólogo imortal da *Academia Brasileira de Letras*, amigo da família Rego Monteiro. Assim, mesmo sofrendo algumas críticas negativas, segundo Zanini, de modo geral, os trabalhos do artista foram bem aceitos por mesclar técnicas apreendida nas academias de Paris, incrementadas pelo conhecimento das obras dos artistas de vanguarda¹⁴⁸, aplicadas a um tema de apelo: o indianismo.

Durante a turnê dessa exposição de 1920 e em sua exposição subsequente, a de 1921 no Rio de Janeiro, Vicente entrou em contato com os demais artistas e intelectuais que, em 1922, organizariam a *Semana de Arte Moderna*. Foi por meio dessas novas relações que articulou vendas de seus quadros em São Paulo e no Rio de Janeiro. Entre seus compradores estavam Ronald Carvalho, colecionador responsável por incluir os quadros de Rego Monteiro na *Semana* de 1922 mesmo sem a presença física do pintor que, nesse momento, já tinha revertido o dinheiro adquirido com as vendas numa nova viagem a Paris, onde permaneceu até 1932 (AMARAL, 1972, p. 124)¹⁴⁹.

Sua estadia de praticamente dez anos em Paris distanciou-o do movimento artístico de São Paulo, do Rio de Janeiro e do Recife. Mesmo regressando ao Estado natal antes da primeira exposição dos chamados *Independentes*, em 1933, Vicente não se integrou aos artistas desse grupo, considerado por muitos intelectuais pernambucanos como os inauguradores da arte moderna no Estado. Em 1960, Ladjane Bandeira, numa estratégia declarada de valorização dos artistas pernambucanos¹⁵⁰, comparou o movimento dos

¹⁴⁸ A maioria dos textos biográficos considera Vicente já imerso nas vanguardas desde sua primeira estadia parisiense. É preciso matizar essa interpretação, uma vez que Vicente foi a Paris pela primeira vez entre 1911 e 1914, ou seja, quando ainda tinha entre onze ou doze anos, regressando com, no máximo, 15. Provavelmente o convívio mais intenso com outros artistas tenha ocorrido a partir da segunda estadia em Paris, já em 1921, sobretudo quando se incorpora ao grupo de artistas em torno do marchand Léonce Rosenberg que assinou contratos com artistas de vanguarda, tais como Braque, Picasso, Max Ernst, Giorgio De Chirico, entre outros. O mesmo marchand publicou entre 1924 e 1927 o boletim *L'Effort Moderne* que divulgava as atividades e os artistas da galeria. Em carta de 22 de julho de 1925, Léonce Rosenberg diz a Vicente que pretende vender duas telas suas por vinte vezes suas dimensões, o que resultaria em 960 francos. No final da carta explica: “a fortuna de Matisse, Derain e Picasso deve-se ao fato de terem durante anos vendido barato suas obras. Foi desta maneira que criaram importante núcleo de adeptos, todos vivamente interessados no seu futuro. Imite-os, pois esse é o segredo do seu sucesso comercial.” (ROSENBERG apud ZANINI, 1997a, p. 129).

¹⁴⁹ Em carta a Aracy Amaral, datada de 6 de setembro de 1968, Vicente do Rego Monteiro diz ter participado da *Semana de Arte Moderna* de 1922 por intermédio de Ronald de Carvalho que teria sido o “artífice” da sua volta à Europa em setembro de 1921. Afirma ainda que as telas com as quais figurou na *Semana* foram “feitas no Brasil e faziam parte da coleção de Ronald de Carvalho”. As condições de sua segunda viagem, pouco condizentes com sua origem familiar, sugerem um declínio econômico considerável da família ou ao menos de Vicente. Viaja como taifeiro a bordo de um cargueiro misto. Condição muito diferente da que viajam outros pernambucanos como Lula Cardoso Ayres, em 1925, e Cícero Dias, em 1937.

¹⁵⁰ O papel de Ladjane Bandeira no processo de escritura de uma história da arte pernambucana será explorado no item “*Ladjane Bandeira: figuração e abstração em sua página de arte*”.

Independentes à Semana de Arte Moderna de 1922. Não fez referência, no entanto, a Vicente, seja como um pernambucano figurando a *Semana*, seja como um pintor que, regressando de Paris, poderia ter contribuído para a renovação artística local. Curioso, pois a autora cita, entre os “pioneiros” da arte moderna do Estado, Joaquim do Rego Monteiro, o irmão mais novo de Vicente que morrera em Paris em 1934¹⁵¹, onde morava desde 1925. Vicente apenas aparece no artigo de Ladjane no trecho em que ela discute o regionalismo freyreano e sua reverberação nas obras de Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres: um “regionalismo de todo inexistente em Vicente do Rego Monteiro, pernambucano de Paris, atualmente voltado ao movimento artístico de seu Estado natal como professor da Escola de Belas Artes” (BANDEIRA, 1960a). É tudo o que diz.

Talvez a presença de Joaquim do Rego Monteiro tenha se tornado mais perene nesse momento de renovação da história da arte pernambucana por duas ilustrações suas figurarem ao lado das de Manoel Bandeira, no artigo inaugural de Gilberto Freyre “A Pintura no Nordeste”, publicado no *Livro do Nordeste* em 1925. Nesse mesmo artigo – utilizado, como visto, na qualidade de fonte por praticamente todos os autores que escreveram a respeito das artes plásticas em Pernambuco –, Freyre comenta: “Joaquim vem ultimamente fixando o seu jovem talento na estilização audaciosa e as vezes brilhante de motivos recifenses. Dos recortes do coqueiro e do mamoeiro já conseguiu agudos efeitos decorativos” (figura 65). Joaquim partiu para Paris nesse ano de 1925, onde o irmão já estava instalado desde 1921.

Freyre é mais ambíguo ao se referir aos trabalhos de Vicente. Lamenta o afastamento do país e afirma que a “pintura de composição não é por certo daquelas que possam prescindir de raízes: ela requer uma como base física por mais imaginoso que seja o artista. Pelo menos na fase de formação.” (FREYRE, 1925a, p. 129). Trata-se de uma leve crítica a Vicente que, até então, pouco se dedicara a temas pernambucanos, tal como fizera o irmão, ou que a distância geográfica o fizera esquecer-se – diziam – de suas origens. Entretanto, em seguida, Freyre argumenta que “pessoal no traço e na concepção, é Vicente dos mais interessantes pintores novos do Brasil. Talvez o mais pessoal e ao mesmo tempo o mais brasileiro”. Usando trechos de artigo de Ronald de Carvalho, procura mostrar como Vicente teve um reconhecimento no Rio de Janeiro e em São Paulo, o que confirmaria suas qualidades.

¹⁵¹ Diz Ladjane Bandeira em seu artigo “Dados para uma História da Arte em Pernambuco”: “Não se pretende dar ao movimento de independência artística de Pernambuco a importância do movimento paulista de 22. Mas negar a sua existência, esquecer o caráter de degrau que ele teve na subida das ações e pensamentos artísticos do Estado seria de todo injusto tirando aos Augusto Rodrigues, aos Percy Lau, aos Joaquim do Rego Monteiro, aos Elezior Xavier, aos Carlos de Holanda, aos Hélio Feijó, aos Nestor Silva, aos Luiz Soares os relativos merecimentos de pioneiros.”

Dessa época são suas obras de inspiração indianista que resultaram no livro *Légendes, Croyances et Talismans de l'Amazonie*, impresso em Paris em 1923, numa tiragem de luxo de 500 exemplares, com adaptação de P.L. Duchartre ¹⁵² (figuras 62 e 63). A tentativa clara de vincular-se a uma temática nacional não é menos evidente do que o acompanhamento do movimento das vanguardas europeias em busca do primitivo: Picasso e os cubistas com as máscaras africanas, Gauguin com sua vida no Tahiti... Pelo que indica a fortuna crítica, o livro e essa temática, foram bem recebidos pelo público parisiense (BRUSCKY, 2004; ZANINI, 1997a). O êxito logrado, incentivou Vicente a produzir, em 1925, o livro *Quelques Visages de Paris*, no qual o artista fabula ter encontrado um índio que outrora viajara incógnito à cidade luz e que, agora, lhe confiava seus desenhos de registro dos locais mais pitorescos (figuras 67 e 68) ¹⁵³.

De forma extremamente simplificada e esquemática, as impressões do suposto índio, segundo os críticos parisienses, traziam fortes elementos decorativos. O mesmo decorativismo que chamou a atenção de Oswald de Andrade. Em sua palestra na Sorbonne “L’effort moderne du Brésil contemporain”, o modernista afirmou:

A reação produzida no Brasil pelos procedimentos enérgicos de Anita Malfatti e pela fantasia de Di Cavalcanti, enriquece-se em Paris, das pesquisas de Rego Monteiro que se arroja particularmente na estilização de nossos indígenas, procurando criar, ao lado de uma arte pessoal, a arte decorativa do Brasil (ZANINI, 1997a, p. 120).

Foi exatamente esse tipo de interesse que embasou o convite de Oswald a Vicente para se incorporar ao *Movimento Antropofágico*. Vicente, no entanto, recusou a proposta por ela não reconhecer as diretrizes nacionais que ele teria sido o primeiro a anunciar (MUSEU DE

¹⁵² Vicente é o único autor do livro. Duchartre aparece como “adaptador” simplesmente por ter apresentado o artista brasileiro à editora. Para mais detalhes ver Schwartz (2007, p. 286–287) e Zanini (1997a, p. 137).

¹⁵³ O livro *Légendes, Croyances et Talismans de l'Amazonie* chamou a atenção do antropólogo Van Genep que, no entanto, decepcionou-se por se tratar de uma obra de pura imaginação. Já Fernand Divoire, crítico francês, escreve no introito ao livro *Quelques Visages de Paris*:

Como todo os grandes revolucionários da arte, Rego Monteiro é um homem de tradição e estilo. Mas sua tradição não é a nossa, nem aquela das penínsulas mediterrâneas.

Ótimo! Não se deve circunscrever demasiado o mundo.

De minha parte, estou bem contente de ver um pintor moderno impor-nos a tradição dos antigos índios do sul. Ela será amada como se ama os estilos dos peles-vermelhas do Yucatan.

Curiosa a posição que o crítico francês atribui a Vicente. Ninguém tomou Picasso por africano, ou pertencente a uma outra tradição que não a europeia. Já um imigrante latino americano é potencialmente um índio. Mesmo tendo sido formado em Paris, o apelo da temática indígena e a autenticidade na figura de um artista não ocidental tornavam o livro ainda mais curioso tanto para um antropólogo quanto para os críticos de arte.

ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1971, sem paginação)¹⁵⁴.

Indisposto com os paulistas, que admiravam seu indianismo, gradualmente, o artista pernambucano esfriou o diálogo com conterrâneos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Com a ascensão significativa do movimento regionalista no Nordeste, Vicente perdeu espaço ao lado de seu amigo Gilberto Freyre, que enxergava nesse indianismo com traços orientais a ausência de referências à terra. Em artigo posterior à morte do pintor, Freyre afirmou:

Na sua pintura tipos negros ou mestiços de mulher e de homem – só aparecem por exotismo (...). As figuras exoticamente brasileiras que pintava quase como se fosse um europeu atraído pelo que fosse bizarramente brasileiro eram indígenas (...). Exotismo tocado de um pouco só de brasileirismo. Tropicalismo desprendido de convicções nacionais (FREYRE apud ZANINI, 1997a, p. 114).

Tendo viajado juntos para Alemanha e Bélgica, em 1922, Vicente e Gilberto eram tidos como bons amigos. Não à toa, como foi mostrado, Freyre o elogia em seu artigo de 1925. Contudo, essa amizade pouco a pouco se arrefece, ou ao menos sofre um interregno. Pela distância física, cada um tomando seus destinos em suas viagens e estadias no exterior, pela divergência do que deveriam ser os objetos inspiradores da arte, mas também pela adesão de Rego Monteiro ao Estado Novo e a posicionamentos políticos de extrema direita.

3.4.1 A volta de Paris, o integralismo e o regionalismo

Saibam que devido a uma justa reação do meio e à minha experiência de civilizado eu me tornei propagandista do retorno da monarquia ao Brasil. Apesar das últimas agitações extremistas, nós temos grandes chances.

Uma vez dentro da engrenagem, eu tive que pegar no lápis e na pena. Eu faço manifestos, artigos e retratos à linha para os jornais. Esta é uma nova atividade que me agrada. Eu não tenho nenhuma intenção de fazê-lo aderir à minha nova evolução, mas espero um dia que você me faça justiça.

*Aí estão, meu velho Charles, as surpresas para 1936.*¹⁵⁵

Em 1925, Vicente casa-se com a francesa Macelle Louis Villard. A herança que ela recebe do ex-marido falecido em 1926 tira o pintor da penúria descrita por Gilberto Freyre¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Aracy comenta brevemente essa palestra de Oswald em “Oswald de Andrade e as Artes Plásticas no movimento modernista dos anos 20”, (AMARAL, 2006c).

¹⁵⁵ Carta de Vicente do Rego Monteiro à Géo-Charles, Engenho Várzea Grande, 31 de dezembro de 1935, reproduzida em (OITICICA FILHO, 2004, p. 16). As “últimas agitações extremistas” que Vicente menciona, muito provavelmente se referem ao levante comunista de 1935.

¹⁵⁶ Gilberto Freyre, ao encontrá-lo em 1922, ficou horrorizado com as condições de vida do compatriota. Para o descendente da açucarocracia, os índices de pobreza de Vicente e do irmão Joaquim em Paris eram de viverem “cozinhando eles próprios seu pequeno jantar de pintores pobres, varrendo eles próprios o chão do seu atelier humilde, dormindo mal, raramente saboreando um almoço finamente burguês...” (FREYRE, 1953 apud ZANINI, 1997: 36)

Além de auxiliá-lo na organização de exposições e salões de poesia – indicando para uma divisão do trabalho clivada pelas assimetrias de gênero¹⁵⁷ –, a herança de Marcelle permitiu a Vicente executar diferentes caprichos. Passaram a morar numa grande mansão em Montmartre, e não mais na água-furtada da rue Gros¹⁵⁸. Como descreve Zanini, “é sintomático que a exposição dos 49 artistas da *Escola de Paris* que ele e Géo-Charles organizaram e trouxeram ao Brasil em 1930 ocorresse nesse momento de abundância” (ZANINI, 1997, p. 30). Essa abundância levou Vicente a comprar uma *limousine* Chenard-Walker, carros de corrida e motocicletas. Sua produção pictórica torna-se, porém, instável na década de 1930. As outras atividades que passa a exercer (fazer poesia e ser organizador de salões de poesia, ser piloto de corrida automobilística, disputando o Grand Prix do *Automóvel Clube da França* em 1931) tiram seu foco da pintura.

Não restam dúvidas de que o estilo de vida do casal, associado à crise econômica de 1929, ao fracasso de vendas da exposição da *Escola de Paris* em 1930 (em Recife, São Paulo e Rio), levaram Vicente e Marcelle a vender os carros e outros bens, alugar a mansão de Montmartre, e se instalar em Pernambuco entre 1932 e 1933. Em carta de 29 de outubro de 1931 ao seu amigo e sócio da exposição da *Escola de Paris* em terras tropicais, Géo-Charles, Vicente diz:

Nos últimos meses só tive aborrecimentos financeiros, morais e de saúde, aborrecimentos de toda a espécie cujos detalhes poupar-lhe-ei. (...) Com a queda da libra pude comprar bem barato passagens no Lloyd Inglês, de modo que partiremos bruscamente [para Recife]. Não pensávamos nem mesmo em ir este ano. Mas a situação está tão ruim que seria mesmo forçado a emigrar dentro de um ano, caso o estado de coisas não melhorasse. Vamos tentar construir um rancho em Varzea Grande (MONTEIRO apud ZANINI, 1997a, p. 258).

O referido rancho em Várzea Grande concretizou-se, numa tentativa de empreendedorismo de Vicente, no arrendamento de um engenho e na produção das cachaças “Caninha Cristal” e “Gravatá” em sociedade com o cunhado, marido de Débora, Salgado Bastos. Paralelamente, Vicente se engaja em empregos públicos estaduais, como forma de obter uma fonte de renda mais estável.

Em 1935, Vicente incorpora-se à redação da Revista *Fronteiras*, ao lado de Manuel Lubambo. Maria Almeida, em artigo sobre leituras antissemitas no Brasil, caracteriza

¹⁵⁷ Penso aqui nas assimetrias de gênero tal como exploradas por Heloisa Pontes em *Destinos Mistos* (1998). Nesse estudo sobre o *Grupo Clima*, a antropóloga demonstra como as mulheres assumiam tarefas mais femininas do trabalho intelectual sendo excluídas, ou se auto-excluindo, das atividades e temas mais masculinos, nobres e socialmente valorizados. Infelizmente não é possível avançar nessa análise pela falta de material biográfico a respeito de Marcelle Louis Villard e de mais informações a respeito da dinâmica do casal.

¹⁵⁸ Zanini descreve a casa de Montmartre: “A propriedade era uma autêntica mansão (...). Tinham por vizinhos Maurice Utrillo e Suzanne Valladon, residindo nas proximidades do poeta Tristan Tzara, ligado por amizade a Monteiro” (ZANINI, 1997a, p. 30).

Lubambo, Secretário da Fazenda no Estado Novo, como “católico e nacionalista”. “Podemos considerá-lo como um antissemita convicto e doutrinador, que fazia de *Fronteiras* o arauto do antissemitismo em Pernambuco” (ALMEIDA, 2007, p. 249). A historiadora justifica a incorporação de Vicente do Rego Monteiro nas fileiras da imprensa oficial por ser considerado por Agamenon Magalhães – o então interventor de Pernambuco – como um pintor “ovacionado por não aderir às escolas de ‘arte degenerada’¹⁵⁹, assim como Di Cavalcanti, dentre outros” (Carta de Agamenon Magalhães para Gustavo Capanema. Recife, 5.4.1939, em Pasta AGM 39.04.05 CPDOC/FGV apud ALMEIDA, 2007, p. 250)¹⁶⁰.

Assim, retratado pela fortuna crítica como um vanguardista, participante da *Semana* de 1922, e como um artista que partira para Paris (Cf. AYALA, 1980; BARROS, 1985; BRUSCKY, 2004; MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1971; SILVA, 1984; ZANINI, 1997a), Vicente do Rego Monteiro regressa ao Recife como um “não degenerado”, o que lhe permite, em 1938, ser nomeado diretor da *Imprensa Oficial do Estado de Pernambuco* e professor de desenho do *Ginásio Pernambucano*, ambos cargos oficiais submetidos à interventoria do Estado Novo. Deixando

¹⁵⁹ A *Exposição de Arte Degenerada* ocorreu no Instituto Arqueológico de Munique em 1937. Seu objetivo era mostrar ao público que a arte moderna estava doente e degradada. “Para Hitler, a arte era um reflexo da saúde racial – logo, as obras mais exaltadas pelo regime foram aquelas da Antiguidade e do Renascimento, as que possuíam valores adequados à cultura germânica. Desta forma, a ofensiva contra a arte moderna possuía um caráter higiênico, pois tais obras mostravam sinais de evidente doença mental de seus criadores.” (BORTULUCCE, 2008, p. 66).

Em dezembro de 1939, foi inaugurado com financiamento do governo federal um pavilhão anticomunista na *Exposição Nacional de Pernambuco*. (Cf. Diário Oficial da União - Seção 1 - 23/9/1939, Página 22707. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1618-21-setembro-1939-411665-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acessado em: 12/11/2013). Paulo Cavalcanti lembra da exposição na seguinte passagem: “Por ocasião de uma exposição industrial organizada por Agamenon, no Parque 13 de maio, havia um ‘Pavilhão do Anticomunismo’, vindo do Rio e patrocinado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda. Retratos de figuras internacionais, mapas geográficos com manchas vermelhas indicando a URSS, frases colhidas de textos religiosos, armas apreendidas em poder de ‘comunistas’, recortes de jornais denunciando os ‘crimes’ de Moscou – série desordenada de coisas e objetos, tudo lembrando ‘as misérias do comunismo ateu’. Lembro-me de uma fotografia, grande – hoje chamaríamos pôster – um indivíduo mal-encarado, com um revólver em cada mão, quase um decalque de cena de filme de ‘bang-bang’. A legenda, em letras vermelhas: ‘Um Agente Secreto da Polícia Soviética’. Outra foto, um montão de caveiras pelo chão, umas sobre as outras, e os dizeres: ‘vítimas inocentes da ditadura comunista’. E assim, por diante. Era mais um picadeiro de comédia do que um pavilhão de tragédia. Em todo caso, assim é que se combatia o comunismo na época. Não mudamos muito.” (CAVALCANTI, 1980, p. 177).

Nesse sentido, as afirmações do psiquiatra Gonçalves Fernandes (trabalhadas na página 105) considerando Cícero Dias, simpatizante do Partido Comunista, um doente mental ganha novos contornos.

¹⁶⁰ Foi durante a interventoria de Agamenon Magalhães, sob influência de Manuel Lubambo, que os painéis de Di Cavalcanti e Noemia Mourão, pintados entre 1934 e 1935 no Quartel da Polícia Militar do Derby, foram apagados. Segundo Souza Barros, Lubambo também foi um dos incentivadores das perseguições aos cultos Afro-Brasileiros e defensor da queima dos exemplares de *Casa-grande & Senzala* (Cf. BARROS, 1985, p. 325).

a revista *Fronteiras*, passou a dirigir a revista *Renovação* a partir de 1939¹⁶¹. Assinava, ao lado de Edgar Fernandes, os editoriais dessa publicação também de vertente monárquica e integralista, apoiadora da ditadura de Vargas, apesar de manter um discurso menos exaltado do que *Fronteiras*.

O próprio Zanini não consegue explicar a guinada direitista que Vicente assumiu ao retornar a Pernambuco, uma vez que, em Paris, convivia com intelectuais e artistas de esquerda.

Defendendo a monarquia, sempre sob influxo religioso, renegou os movimentos de vanguarda do início do século. A Picasso, particularmente – de quem fora próximo como membro do grupo “L’Effort Moderne” nos anos 20 – reservou duras palavras: “obra de Picasso hermética e ao mesmo tempo vulgar não é a obra metafísica e humana. É obra especulativa, oportunista, anárquica e de esquerda”.

Considerou Picasso como “a encarnação mais espantosa da crise de nossa época”. Noutro artigo, “a Internacional das Artes”, investiu contra os “marchands” e reduziu a Escola de Paris a que pertencera, a uma “sucursal da Grande Internacional onde os cristãos eram substituídos pelos ateus e livres pensadores”. Pelo passado de Rego, junto ao movimento artístico moderno e os relacionamentos que cultivara, suas reações causam estranha sensação (ZANINI, 1997a, p. 33–34).

Fica difícil imaginar que, com essas declarações, Vicente do Rego Monteiro tivesse boas amizades com Cícero Dias que, em 1939 mudara-se para Paris, e, posteriormente, tivera como padrinho de sua filha, Sylvia Dias, o próprio Picasso: a “encarnação mais espantosa da crise de nossa época”. Não é por menos que em nenhuma das obras biográficas dedicadas a Vicente, o nome de Cícero Dias seja mencionado, mesmo ambos tendo em comum o amigo Gilberto Freyre, assim como a vida pendular entre Recife e Paris. Também não há referências de que Lula Cardoso Ayres tenha feito parte da rede de sociabilidade de Vicente. Ao menos esses dois pintores pernambucanos, Lula e Cícero, teriam idade e experiências similares (todos formados em instituições reconhecidas, com passagem por Paris, apadrinhados por Freyre, com boa circulação na elite pernambucana) para que algum diálogo com Vicente fosse estabelecido. Se eram conhecidos entre si, o que parece evidente numa cidade como a do Recife daquela época, onde todos se conheciam, tal acaso não se reverteu em colaborações ou projetos coletivos de um grupo, de uma geração, que se reconhecesse como tal. Definitivamente essa identificação, presente entre Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres e até mesmo Manoel Bandeira, não se estende a Vicente do Rego Monteiro.

¹⁶¹ Não são conhecidos os motivos que levaram Vicente a sair da revista *Fronteiras*, muito provavelmente por desavenças com Lubambo, uma vez que Marcelle relata para sua amiga Lucienne Géo-Charles em carta de 26 de junho de 1939: “Minha querida Lucienne (...) A questão artística é completamente abandonada, ninguém se interessa por ela, de onde, deste lado de cá, ele perde o seu tempo. Quanto aos amigos eu não acredito mais neles desde o golpe de Lubambo – que decepção e que triste mês de maio nós passamos!” (MONTEIRO, M. apud OITICICA FILHO, 2004, p. 16).

Ademais, é possível notar uma grande interrupção nas exposições de Rego Monteiro em terras tropicais. Depois das de 1920/1921, a mostra seguinte ocorreu apenas em 1939, isso sem contar com seus quadros expostos junto aos da *Semana Arte Moderna*, em 1922, e aos da exposição da *Escola de Paris*, em 1930¹⁶². A sua ausência no Recife, associada à falta de uma estratégia para ser exposto na cidade, ou para ser ao menos lembrado ou integrado a um círculo, colaborou para seu pouco envolvimento no curso das artes do Estado.

Como defendem Zanini, Ayala e a maioria dos estudiosos de sua obra, a grande parte de seus quadros data dos anos 1920. A partir dos anos 1930, o artista deixa de pintar com tanta frequência e passa a dedicar-se à editoração, tipografia, ilustração e corrida automobilística. Dedicando-se à poesia, e fazendo viagens constantes a Paris, a pintura de Vicente só volta a figurar em Recife em 1942, numa exposição no *Museu do Estado*, onde apresentou naturezas mortas e telas muito menos ousadas do que as abstrações, as estilizações e o decorativismo de inspiração marajoara elaboradas na década de 1920 (figuras 69, 70 e 71).

É preciso marcar bem os diferentes posicionamentos sociais de Vicente do Rego Monteiro ao longo de sua vida. Até 1932, estava ligado com maior ênfase às redes de sociabilidade de Paris do que às do Recife. Seu aprendizado e sua circulação nas artes pouco passaram pela vida pernambucana. O Vicente do Rego Monteiro modernista não é, de fato, pernambucano, se for considerada sua formação. Tampouco sua obra impactou artistas locais das primeiras décadas do século XX, ou dialogou com eles. Se for tomada emprestada a concepção de sistema literário de Antonio Candido – que permitiu ao autor definir os limites da literatura brasileira e, nas palavras de Haroldo de Campos, “sequestrar o barroco”¹⁶³ –, poder-se-ia considerar o Vicente do Rego Monteiro vanguardista um estranho à pintura pernambucana. O pintor não fez suas obras circularem em meio a um público e a uma crítica no Estado. Primeiro porque, nas primeiras décadas do século XX, Pernambuco não apresentava condições objetivas de assimilação (um público formado, um sistema de críticos qualificados escrevendo sistematicamente, escolas e instituições voltadas às artes etc.) e

¹⁶² Essa exposição da *Escola de Paris*, no entanto, praticamente apenas recentemente entrou para a história da arte de Pernambuco como mostram Moacir dos Anjos Jr. e Jorge Ventura Moraes (1998). Mesmo no currículo de Vicente do Rego Monteiro, publicado em 1944 no pequeno livreto sobre os salões do Estado de 1942 e 1943 (MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 1944), as exposições mencionadas são as de 1919, 1920 e 1942; obliterou-se sua participação nas exposições coletivas de 1922 e 1930 ao lado de grandes nomes da pintura nacional e europeia.

¹⁶³ Na introdução de *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido (2000) elabora a noção de “sistema literário” (composto por um circuito entre autor-obra-público) diferenciando-o da noção de “manifestação literária”. Usando o exemplo do escritor Gregório de Matos, Candido mostra como sua obra não se articulava em um sistema literário nacional, e que, portanto, pouco impactou na tradição literária a seu tempo podendo ser considerada apenas como uma “manifestação literária”. Tal argumentação fez com que Haroldo de Campos escrevesse o ensaio “*O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*” (1989), contrapondo-se a essa formulação de Candido.

segundo, porque Vicente investiu na recepção pernambucana apenas no final da década de 1930, quando sua produção pictórica mais inovadora já se revelava intermitente. Ademais, logo em 1946 decide retornar a Paris, de onde regressa apenas onze anos depois, em 1957.

Mesmo tendo ficado mais de dez anos em Pernambuco, seu senso prático não o levou a criar e a manter-se presente numa rede de sociabilidade na cena cultural pernambucana, mesmo que à distância¹⁶⁴. Indicador nítido, nesse sentido, é a sua ausência do ciclo de exposições promovido pelo diretório acadêmico da *Faculdade de Direito* em 1948, no qual Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres e até a estreante Ladjane Bandeira foram apresentados. A ausência dos seus quadros do salão de leitura da faculdade pode sugerir a pouca solidariedade entre os estudantes e o pintor simpatizante do integralismo, a baixa produtividade pictórica de Vicente nesse período (uma vez que se dedicava mais à poesia), ou ainda a falta de interesse de Vicente em se firmar como pintor naquela época.

No período em que Vicente integra a vida artística de Pernambuco de maneira um pouco mais sistemática, de 1935 à 1946, sua inserção se dá nos mesmos moldes de enquadramento profissional da maioria dos pintores e artistas conterrâneos de então. Divide-se entre o trabalho na imprensa e as aulas de desenho em cursos secundários, tal como Percy Lau, Elezzer Xavier, Mário Nunes etc. No seu caso, porém, são revistas da *Imprensa Oficial*, ele mesmo assumindo sua direção, e o prestigioso *Ginásio Pernambucano*: afinal, seu currículo, suas convicções políticas e sua origem familiar garantiam-lhe trunfos maiores, naquela configuração social, do que os de seu pares.

Com a implementação do Estado Novo em Pernambuco, o interventor Agamenon Magalhães instaura uma política educacional que utilizou as instituições de ensino (como o *Ginásio Pernambucano*) e a imprensa (como o seu jornal *A Folha da Manhã* e as revistas dirigidas por Vicente do Rego Monteiro) para ampla divulgação dos ideais estadonovistas. Como ressalta a pesquisadora Maria Almeida, “os princípios” que norteariam “este novo paradigma pedagógico deveriam trazer em seus cânones a trilogia fascista – religião, pátria e família – e a reificação do conceito de ordem em contraponto à ideia de desordem (...)” (ALMEIDA, 1998).

Em 1938, Agamenon Magalhães comenta em seu jornal:

fizemos a reforma do alto, aposentando e eliminando do professorado os elementos de cultura inidônea, fechando todas as portas à anarquia da inteligência, à amoralidade que, como ia, passando das escolas para os hospitais, já era um fim de mundo (MAGALHÃES, Agamenon. Educação e Cultura. In: *Folha da Manhã*, vespertino. Recife: 16.03.1938, p.02 apud ARAÚJO; PACHECO, 2011).

¹⁶⁴ Essa foi a estratégia de Cícero Dias, mantendo-se próximo a Gilberto Freyre que, com frequência, mencionava seu nome em seus artigos na imprensa.

Dessa forma, não pode ser tomada como mera coincidência, ou simplesmente reconhecimento do pintor modernista, a nomeação de Vicente do Rego Monteiro, em 1938, para o cargo de professor de desenho do *Ginásio Pernambucano* e diretor da *Imprensa Oficial*. O fervor com que Vicente defendia os preceitos da extrema direita nas duas revistas que dirigiu evidencia seu acordo ideológico com o projeto que se instaurava.

É possível identificar esse acordo também em sua participação no *Salão de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco* de 1942, quando é classificado em primeiro lugar¹⁶⁵. Concorrendo com quatro naturezas mortas, a de título *Estudo nº 31 série R* (figura 72), vencedora do prêmio, cristaliza as adequações estéticas e políticas operadas quando se instalou em Pernambuco e passou a integrar as fileiras do Estado Novo¹⁶⁶.

Trata-se de um óleo sobre tela sem grandes inovações. Uma mesa enquadrada por um olhar oblíquo de cima para baixo. Nela uma garrafa, uma moringa, uma fruteira com bananas, uma xícara de café vazia e quatro cartas de baralho, duas delas mostrando a face e duas o verso. Estranhas faces de cartas que não contêm números ou letras, apenas naipes. Cartas de baralho são elementos que aparecem em outros trabalhos de Monteiro. Criam uma atmosfera de “mistério” e um ambiente um tanto metafísico quando associadas com máscaras, em fundos etéreos (figuras 73 e 74). A toalha branca provavelmente seja de algodão: o jogo de sombras que provoca acusa um tecido grosso e afeito a enrugar-se.

O realismo é garantido em todos os detalhes da composição equilibrada. Não há distorção de cores, de contornos, de proporções. Pelo contrário, até mesmo o reflexo da janela e da moringa no vidro da garrafa de cachaça e no interior da xícara é bem trabalhado pelo artista. Um pires posto por detrás da garrafa revela-se através do vidro com suas dimensões levemente alteradas pelo mesmo efeito de ótica que aumenta as letras do jornal sob o qual pires e garrafa estão postos.

Esse jornal aparece parcialmente. Pode-se ver claramente a primeira parte do título do periódico “Folha da”. O rótulo da cachaça esconde um pedaço do último “a” e a parte inferior da letra “M”, que iniciaria a segunda palavra. É muito provável que a referência seja à “Folha

¹⁶⁵ Deve-se lembrar que o grande idealizador dos *Salões do Museu do Estado de Pernambuco* foi o jornalista e inspetor Estadual de Monumentos Nacionais Aníbal Fernandes, casado com a irmã de Vicente, Fédora do Rego Monteiro.

¹⁶⁶ Nesse mesmo período, Vicente pinta telas abstratas e um tanto metafísicas, como *Paisagem Zero*, mas que o controle dos volumes ainda asseguram sua recepção como um pintor de talento. O mesmo não ocorreu com as composições de Cícero Dias. Em Vicente, a abstração está na composição de volumes de formas claras e bem definidas evidenciando um domínio da técnica. No caso de Dias, telas como *Mamoeiro ou Dançarino* (figura 59), a composição abstrata agrega-se às pinceladas que não permitem definir os volumes, formas, ou elementos pintados e, portanto, o domínio da técnica foi compreendido por muitos pernambucanos como duvidoso.

da Manhã”, jornal de propriedade de Agamenon Magalhães e porta-voz da política do Estado Novo.

Esse quadro nada deve aos trabalhos dos anos 1920, nos quais Vicente explorava motivos marajoaras na busca de uma arte decorativa tal como pode ser visto nas figuras 75 e 70. Ou ainda em outras telas nas quais introduz vistas urbanas de maneira mais ousada como Torre Eiffel, 1922 (figura 76). Sem falar em telas como *A Flautista*, também de 1922 (figura 77) ou as ilustrações do livro *Quelques Visages de Paris*. Em todas essas vertentes Vicente explora a linguagem de um modo muito mais consistente do que a tela vencedora do salão de 1942.

Sua natureza morta, ao mesmo tempo que se adéqua ao movimento de retorno à ordem vivido por outros artistas do cenário nacional (CHIARELLI, 2007, 2008), está sintonizada com o tipo de produção de seus adversários no salão de 1942¹⁶⁷. Mário Nunes, o segundo colocado, apresentou telas retratando interiores de igrejas e claustros, paisagens de praias, coqueirais e vistas urbanas, todas as temáticas com uma relação explícita com o que ao longo do século XX passa a se configurar como o patrimônio arquitetônico e natural do Estado. Em sua tela premiada, *O Claustro – Interior do Mosteiro de S. Bento Olinda* (figura 78), ele também não ousava novas formas de pintura, mantendo-se comportado e longe das vanguardas. Mesmo assim, conseguia tirar grandes elogios do crítico contemporâneo Lucilo Varejão:

O que há de notar em Mário Nunes é que a sua obra não se parece com a de nenhum outro pintor aqui vivido. Nem na preferência dos assuntos, nem na maneira de resolver estes mesmos assuntos, nem sequer na obstinação pessoal por certas tintas. A paixão de Telles pela *Terra de Siena* corresponde em Mário à exaltação pelos cádmios e vermelhões da China. A paisagem – *cette grande vie des choses inanimées*, como dizia Taine, tem na compreensão desse exaltado pelas cores uma representação imoderada e estonteante como não vejo em pintor algum.

Mas é a pedra velha em si a sua simpatia mais contínua. Olinda, com suas igrejas e conventos centenários, seus sobradões do tempo dos afonsinhos, suas casas de biqueira e seus decrépitos balcões de gosto hispano-árabe, constitui o seu imediato interesse de interpretação (VAREJÃO, 1942, p. 174).

Varejão não dedica tanta paixão pelas telas de Vicente do Rego Monteiro, dizendo apenas que tivera, junto com os irmãos, sorte de poder ver pessoalmente as grandes obras de pintura durante suas viagens à Europa. “Vicente, bem como seu irmão Joaquim Monteiro – este morto bem ainda criança – conhecedores bastante do desenho, decidiram-se pelo chamado movimento renovador e nessa atitude mental obtiveram muita coisa digna de

¹⁶⁷ Os outros artistas que participaram do Salão de 1942 foram Mário Nunes, Francisco J. Lauria, Elezzer Xavier, Baltazar da Câmara, Fédora do Rego Monteiro Fernandes, Mário Tulio, Dimar Fernandes Pires, Alzemira Clotilde Cavalcanti de Albuquerque (Tilde Canti), Agenor de Albuquerque Cesar. Para dados biográficos desses pintores e reproduções dos trabalhos expostos ver Pernambuco (1944).

consideração” (VAREJÃO, 1942, p. 175). No livro publicado um ano antes ao artigo de Varejão, Carlos Rubens nem sequer cita Vicente do Rego Monteiro entre os artistas atuantes em Recife. Menciona, sim, com muitos elogios, sua irmã, Fédora, e Mário Nunes (RUBENS, 1941b).

O *Salão de Arte do Museu do Estado de Pernambuco* de 1942, e esse texto de Lucilo Varejão, publicado no mesmo ano, mostram como a presença de Vicente no Recife não significou uma total renovação das artes no Estado. Por um lado, boa parte da crítica ainda preferia uma pintura mais próxima de Nunes do que das vanguardas. Por outro, o próprio Vicente tentou adequar-se a esse gosto pernambucano, pintando naturezas mortas tais como a premiada.

Comentando pintores mais ousados, Lucilo Varejão, nesse mesmo texto de 1942, afirma:

Luiz Soares, Cícero Dias e Augusto Rodrigues Filho – esses não sentiram correspondência no meio ambiente e já lá se foram. Decerto não voltarão. É lamentável que isso tenha ocorrido, pois Cícero Dias e Augusto Rodrigues seriam dos grandes intérpretes dos costumes pernambucanos (VAREJÃO, 1942, p. 177).

O valor em questão não era a possibilidade de Dias, Soares ou Rodrigues desenvolverem uma nova linguagem artística. O ponto do crítico, na lamentação do exílio dos pintores e da pouca permeabilidade do meio, era o fato de Pernambuco ter perdido intérpretes pintores. Assim, artistas são intérpretes do meio e estariam sempre submetidos aos “costumes pernambucanos”. Poderia ser por essa compreensão de artista que Varejão tenha dado mais atenção a Mário Nunes do que às naturezas mortas de Vicente, as quais, de fato, contam menos sobre os “costumes” locais do que as vistas de Olinda ou dos coqueirais.

No mesmo Salão de 1942, Vicente também apresenta *A Cafeteira* (figura 79). Pode-se considerá-la a primeira tela da série *O Mundo que a Cafeteira Criou* (figura 80), pois mostra o artifício em operação, para que nas demais a cafeteira possa ser suprimida e as transformações no mundo mantidas. Trata-se de um simples jogo: retratar naturezas mortas pelos reflexos da cafeteira cromada. As distorções causadas no referente têm suas causas anunciada logo no título. No entanto, as deformações são algo controlável pelo público recifense. Não são imagens oníricas ou surreais como as de Dali, nem tão dúbias como as de Cícero Dias, que não se definiam entre dançarinos ou mamoeiros, entre galos e abacaxis. São apenas um jogo de criança que vislumbra o mundo com um instrumento inusitado. O público é informado desse jogo por via textual e pictórica. Dentro da regra do jogo, Vicente mantém em pé o realismo das representações distorcidas, em nada desafiando a linguagem ou a aceitação do público.

Na pintura religiosa, gênero ao qual o artista se dedicou desde os anos 1920, Vicente também parece ter diminuído sua carga inovadora. Se comparadas com as telas *A Crucificação* (1922, figura 81), *A Flagelação* (1923, figura 82) ou ainda *Adoração dos Reis Magos* (1925, figura 83), as figuras da *Assunção*, 1941 e 1944, parecem deslocadas (figuras 84 e 85). Um *naïf* de inspiração barroca numa direção muito distinta daquela mais geométrica e escultórica dos anos 1920. Zanini diz que:

Vicente executou algumas figuras da “Assunção”, de maior liberdade formal e distensão, reveladoras de aderência a uma iconografia barroca e popular. (...) ganham graça, humanizam-se e ao mesmo tempo abrasileiram-se num abrandamento que se estende aos bem torneados querubins. Os drapeados, por sua vez, participam dessa vibração decorativista (ZANINI, 1997a, p. 304).

Aos olhos do crítico, o popular estaria nos azuis, amarelos e encarnados das imagens que de fato lembram as barrocas. No entanto, popular nessa época, no Recife, não era exatamente a religiosidade católica travestida de barroco, preferência presente no contexto do modernismo paulista, que naquele momento revalorizou a arte mineira. Representar o popular, como se viu até aqui pelas obras de Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias, era representar as festas, os xangôs, os personagens do universo afro-brasileiro devidamente selecionado pelas elites locais. O único pintor pernambucano que, no mesmo período, fazia algo parecido com essas imagens de *Assunção* era o também direitista Murillo La Greca, que decorou a *Basílica Nossa Senhora da Penha* (figura 86).

Desse modo, o pintor Vicente do Rego Monteiro apresentava obras nesse período do final dos anos 1930 e meados dos 1940 que pouco destoavam das dos demais artistas atuantes em Recife. Se sua técnica era de fato mais aprimorada do que a de alguns colegas, ele não a utilizava para tencionar as soluções formais recorrentemente utilizadas em Pernambuco.

Ao mesmo tempo, suas naturezas-mortas pouco diziam a respeito da realidade local. Não foi feito nenhum apelo aos monumentos históricos ou naturais, às cenas de gênero, ou aos locais e personagens pitorescos. Assim, sua técnica estava coadunada com as expectativas do público recifense, mas os temas escolhidos diminuía o interesse de sua pintura. No salão de 1943, Mário Nunes conquista o primeiro e o terceiro lugar com duas paisagens: *Paisagem de Olinda* e *Velho Solar*¹⁶⁸. O segundo lugar é atribuído à Elezior Xavier que, apesar de ter apresentado um retrato e uma natureza morta, tinha a maioria dos seus quadros mostrando vistas, personagens e festas populares, sendo a tela premiada a de nome *Barcos Velhos* (figura 87), representando barcos com a cidade do Recife ao fundo. Não há fontes que confirmem o

¹⁶⁸ Aqui há uma divergência nas fontes. No catálogo dos salões de 1942 e 1943 (MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 1944) não são anunciadas obras de Vicente do Rego Monteiro no Salão de 1943. No entanto, Walter Zanini (1997a) e Paulo Bruscky (2004) afirmam que Vicente teria exposto na edição desse ano.

motivo, mas é certo que, depois de 1943, Vicente deixou de se inscrever no *Salão Anual de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco*.

As obras biográficas sugerem o fim da Guerra como sendo o elemento decisivo para o retorno do pintor a Paris em 1946. No entanto, pode-se fazer outra interpretação, retirando todos os elementos dessas próprias obras biográficas. Com a derrocada do Estado Novo, seus empregos e o clima em seu entorno poderiam ter ficado insustentáveis, sobretudo para ele que assumira posições tão radicais no período ditatorial.

Em carta de 10 de maio de 1946 ao amigo Géo-Charles, Vicente descreve sua situação econômica como não muito confortável.

Alguns detalhes da vida econômica daqui. Desde que sou funcionário, meu ordenado não me permitiu vestir nada além de roupas de algodão (...) e o meu salário continua praticamente o mesmo. O custo de vida aumentou 300% e o governo nos concedeu um reajuste de 30% o que nos obriga a abdicar de muitas coisas. Durante a guerra o bloqueio (sem ter sido tão trágico quanto entre vocês) fez nosso povo ser privado dos gêneros de primeira necessidade como carne, fécula, manteiga, etc. as forças armadas tinham prioridade para a carne, a população ficou limitada a se alimentar de feijão e bananas (...) você verá que continuamos com a vida cara. Temos também o mercado negro para todos os objetos de importação, peças de automóvel, carne seca, peixes, conservas e manteiga, é ridículo, mas imitamos rápido os métodos dos povos civilizados: todos os dias tem escândalo, etc, envolvendo sempre os mesmos delinquentes, e esses canalhas ainda acabam tendo razão (MONTEIRO, V. apud OITICICA FILHO, 2004, p. 15–16 grifos de MONTEIRO).

Zanini caracteriza a situação econômica do casal Monteiro de forma não menos desesperadora. Baseado em entrevistas de contemporâneos do casal, afirma que o estilo de vida levado por Vicente, comprando carros de corrida entre outras extravagâncias, teria colaborado fortemente para dilapidar a herança de sua esposa.

Os negócios mal gerenciados do engenho acabaram em desastre. Sua residência no Recife, à avenida Visconde de Suassuna – ponto de reunião de amigos, entre eles os jovens poetas da cidade – em cujas paredes viam-se obras de Derain, Lhote, Herbin, Marcoussis, dele mesmo e do irmão Joaquim – remanescentes da exposição itinerante de 1930 – era alugada.

Ao regressar a Paris, em 1946, não conseguiria recuperar a residência da avenue Junot. O inquilino, que pagara impostos por muito tempo, inclusive durante a guerra, entrara em juízo e tornara-se o proprietário. Ao casal Rego Monteiro restou receber uma quantia proporcionalmente modesta, suficiente, porém para a aquisição do acanhado apartamento da rue Didot (ZANINI, 1997a, p. 32).

A rede de sociabilidade do casal também se restringe cada vez mais. Em carta de 10 de setembro de 1945, endereçada ao casal Géo-Charles, Vicente comenta que rompera relações com Aníbal Fernandes e com sua irmã Fédora. Sua mãe, “que desde sempre representou o ‘entre os dois meu coração balança’”, passou a viver com Fédora depois de ter fraturado o fêmur e se tornado “inválida”, “o que para nós [Vicente e Marcelle] significa uma responsabilidade a menos”(MONTEIRO, V. Monteiro, M. apud ZANINI, 1997a, p. 320).

Seis meses depois, em 10 de maio de 1946, Marcelle escreveu para sua amiga Lucienne Géo-Charles, perguntando sobre a vida doméstica em Paris no pós-guerra, comentando como o casal franco-brasileiro estava solitário. A intenção é migrar imediatamente.

Responde sinceramente Lulu, você acha que não encontraremos do que nos alimentar nos primeiros meses? Não queremos estabelecer nossa vida futura sobre uma falsa prosperidade devida à vontade dos amigos (daqui) que podem se cansar, nós queremos viver em Paris como todos os artistas que aí vivem, sofrem e se auxiliam mutuamente na certeza do reestabelecimento natural de nossa querida França. Estamos bem decididos a aceitar qualquer trabalho para podermos prover às nossas necessidades. Todo esses anos passados aqui, foram para mim um sofrimento moral por constatar a indiferença e a falta de compreensão em relação a Vicente de todos seus falsos amigos, egoístas, invejosos, maldosos mesmo. Enquanto seus pais eram vivos eu julguei um dever viver com eles e assisti-los até o último instante, e estávamos de acordo no tocante a quaisquer sacrifício. Atualmente que estamos sozinhos, uma única coisa preocupa-me: o futuro artístico de meu caro Vicente. Faço tudo para convencê-lo de que seu lugar é em Paris e não aqui e creio não estar errada em pensar assim. Tenho também um grande desejo de revê-los, de ir ao teatro de que tanto gosto (se possível, mesmo no galinheiro). Estou farta de ser devorada pelos mosquitos e outros insetos que Géo conhece (MONTEIRO, M. apud ZANINI, 1997a, p. 321).

Pela carta, não é difícil imaginar que Marcelle já não suportava mais viver no Recife. Com a morte dos pais, as relações estremecidas com sua irmã mais próxima, e com “falsos amigos, egoístas, invejosos, maldosos mesmo”, Vicente já não tinha amarras para se manter na cidade. Nesse momento, ainda não sabiam que já tinham perdido a mansão da avenue Junot, portanto possuíam algum patrimônio em Paris. Migram ainda em 1946, no mesmo ano da carta de Marcelle.

Uma vez reestabelecido, não na mansão, mas no apartamento da rue Didot, Vicente instala sua tipografia manual – a *La Press à Bras* – e passa a editar poemas seus e de amigos. Nesse período, pouco produz em termos de pintura¹⁶⁹. Dedicar-se, sobretudo, à poesia, escrevendo e organizando salões. Permanece em Paris até 1957. Pelo que indica a pesquisa de Zanini, esse foi um período de pouca produção pictórica. O crítico ressalta, porém, dois momentos em que Vicente teria pintando. O primeiro, em 1947, quando realizou uma série de quadros “com princípios figurativistas dos anos 20” (ZANINI, 1997a, p. 17) que teriam

¹⁶⁹ Afirma Zanini sobre a produtividade de Vicente: “Rego Monteiro não é um pintor que se possa dizer fértil e sua dispersão em outras ocupações, sobretudo a partir de 1929-30, contribui para o modesto índice quantitativo de seus quadros até os anos 60. A dedicação prioritária à poesia entre fins da década de 40 e meados de 50 provocou um dos vácuos de sua trajetória. Em contrapartida, verifica-se o grande trabalho do ilustrador, resultante em centenas de imagem espalhadas por jornais, revistas, livros e outras publicações de várias épocas. Inversamente, a escultura, por onde começara, foi minimamente praticada depois de 1919. Se detivermos a atenção no decênio de 20, a fase áurea de sua pintura, constataremos, nos anos mais prolíferos – os de 1922 e 1925 – a realização de cerca de meia centena de obras conhecidas. Nos cinco anos seguintes (1926-30), esse número caiu pela metade. Infelizmente, a fecundidade que demonstrou na impaciente etapa final, para atender a uma demanda de contornos comerciais, sobretudo, esteve longe de trazer correspondência aos níveis da qualidade alcançada anteriormente.” (ZANINI, 1997a, p. 132).

culminado em uma exposição na Galeria Visconti, em Paris, apresentada por Géo-Charles na qual exibia, também, alguns quadros dos anos 1920. Do segundo momento, a partir de 1954 e até início dos anos 1960, seriam as “obras abstrato-informais”.

A exposição feita em julho de 1954, na qual foram exibidos quadros seus ao lado de trabalhos de Fédora e Joaquim, no prestigioso *Teatro Santa Isabel*, teve pouquíssima repercussão. A página de Ladjane Bandeira apenas publica uma minúscula nota anunciando que a exposição encontrava-se aberta (BANDEIRA, 1954). Abelardo Rodrigues também comenta a atuação de Vicente no cenário artístico pernambucano.

Quando [Rego Monteiro] vinha ao Brasil, não vinha como pintor. Realizava-se de outra forma. Sua grande magoa era não ser reconhecido. Era o pessimismo em pessoa. Sua exposição no Teatro Santa Isabel (com os irmãos, em 1954) foi um fracasso. Ele era para nós um marginal em matéria de pintura (RODRIGUES, A. apud ZANINI, 1997a, p. 347).

Um tanto fora de foco, Vicente dedicou-se mais à poesia do que à pintura. Mesmo gozando de certo prestígio entre os poetas, foi incapaz de manter, como se viu, uma estabilidade econômica mínima em Paris. Tampouco conseguiu criar uma rede pernambucana que sustentasse sua arte. Quando enfartou pela primeira vez, em 1955, seus companheiros franceses mobilizaram-se para, em socorro às suas despesas hospitalares, atribuir-lhe o prêmio “Le Mandat des Poetes”, destinado aos poetas pobres.

Em 1957, impossibilitado de manter suas atividades de tipógrafo manual, por conta do enfarte, Vicente inicia um movimento pendular anual entre Brasil (Recife ou Brasília) e Paris que durará até sua morte em 1970. No ano de seu retorno, expõe monotípias “abstrato-informais” no *Teatro Santa Isabel*. É contratado pela *Escola de Belas Artes de Pernambuco* – nesse momento já incorporada à Universidade Federal de Pernambuco – como professor de natureza-morta. Torna-se assim colega de Murillo La Greca, Baltazar de Câmara, Mário Nunes, mas também de Lula Cardoso Ayres e Paulo Freire¹⁷⁰.

De alguma forma, Vicente, nessa nova estadia, parece mais preocupado em inserir-se no meio artístico recifense. Além de sua cadeira na *Escola*, participa, em 1960, da exposição coletiva de inauguração da *Galeria de Arte do Recife*¹⁷¹, promovida pelo *Movimento de*

¹⁷⁰ Nesse mesmo ano conhece Crisolita Pontual Barreto Beltrão, com quem terá três filhos. Não há praticamente nenhuma informação publicada sobre essa união. Das biografias depreende-se, no entanto, que Vicente do Rego Monteiro manteve-se casado com Marcelle, que durante esse período morava em Paris.

¹⁷¹ A *Galeria de Arte do Recife*, uma reivindicação dos artistas locais que Ladjane registra desde 1953 em sua página *Arte*, sofrerá alguns reveses ao longo de sua história, mas, pode ser considerada o embrião do atual *Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães* (MAMAM). Mais detalhes sobre a *Galeria* são explorados no item “Entre a rendição ao mercado e o status de grande artista: as trajetórias de Wellington Virgolino, José Cláudio e Gilvan Samico”.

*Cultura Popular*¹⁷², ao lado de artistas mais jovens, como Anchises Azevedo, Gilvan Samico, Montez Magno, José Cláudio. Foi incluído também, por Ariano Suassuna, na exposição *Pintores Pernambucanos Contemporâneos* que integrou o *Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária* na então *Universidade do Recife* em 1960.

No livreto que traz a lista de obras, Suassuna explica os critérios de seleção dos artistas e de organização da exposição. Vicente foi incluído na geração “modernistas, com sua variante regionalista” (ao lado de Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres), que era precedida pelos pintores “chamados acadêmicos ou conservadores” (Murillo La Greca, Fédora do Rego Monteiro Fernandes, Baltazar da Câmara, Mário Nunes), e que abriria caminho para a “geração que sucede”, composta por Francisco Brennand, Reynaldo Fonseca, Aloísio Magalhães. Duas exceções: Joaquim do Rego Monteiro e Adão Pinheiro. O primeiro, por ser um pintor vanguardista que morrera muito novo, o segundo, por ser, nas palavras de Suassuna, uma “homenagem da Universidade aos mais novos, dos quais ele é realmente um dos melhores”. Nessa geração dos mais novos, ou dos que mereceriam figurar na exposição, Suassuna menciona Ladjane Bandeira, Elezior Xavier, Montez Magno e Wellington Virgolino (SUASSUNA, 1960). Exibindo telas datadas dos anos 1920, essa exposição organizada por Ariano Suassuna talvez seja uma das primeiras nas quais Vicente figura não como um artista atuante, mas como um artista incorporado ao patrimônio de um modernismo pernambucano já consolidado.

Outro indício da preocupação de Vicente em inserir-se no meio artístico recifense pode ser encontrado em seu trabalho de ilustração de poemas de Edson Régis¹⁷³, conhecido como *Caligramas*. A parceria, em alguma medida, fortaleceu vínculos com intelectuais locais, seja no universo social da poesia, seja no âmbito das artes plásticas. Expôs os *Caligramas* em 1961, associando-se a Wilton de Souza – seu ex-aluno no *Ginásio Pernambucano* e jovem artista formado pelo *Atelier Coletivo* de Abelardo da Hora – que trabalhava nas *Lojas do Bom Gosto*, do comerciante judeu José Rozenblit. Souza organizava uma mini-galeria associada

¹⁷² O *Movimento de Cultura Popular* foi uma iniciativa da gestão do prefeito Miguel Arraes, na qual se engajaram, entre outros, Germano Coelho, Paulo Freire e o escultor Abelardo da Hora.

¹⁷³ Edson Régis de Carvalho, poeta e jornalista, foi amigo de Vicente do Rego Monteiro. Durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985) foi Secretário de Governo de Pernambuco e Procurador Federal. Foi uma das duas vítimas fatais do atentado a bomba no aeroporto de Guararapes em 1966. Em carta a P. M. Bardi, datada de 27 de julho de 1966, Vicente escreve: “Deixei o Recife na véspera do trágico atentado terrorista que custou a vida do meu grande amigo o poeta Edson Régis. Assim é a vida. Morrem uns inocentes pelos pecadores” (MONTEIRO apud BRUSCKY, 2004, p. 481).

aos ambientes decorados com os móveis, principal produto do estabelecimento. Muitos dos artistas pernambucanos passaram por essa galeria¹⁷⁴.

Aos poucos, Vicente abandona as “obras abstrato-informais” e passa a dedicar-se a motivos relacionados mais diretamente à vida cultural pernambucana. Simultaneamente à opção por ilustrar os poemas do pernambucano Edson Régis e por expor no mesmo circuito dos jovens pintores, está o crescimento da produção de telas com motivos regionais. *Danças de Frevo*, datada do final da década de 1950, é um desses exemplos (figura 90). Trabalho retangular com uma composição dividida em duas metades cada uma apresentando uma cena de carnaval. À esquerda, um baile em ambiente fechado, com ares europeus, com personagens fantasiados. À direita, personagens negros dançando e tocando frevo na rua, ou em um cenário urbano.

São dos anos 60 também as duas encomendas de Gilberto Freyre para o *Museu do Açúcar*, representando trabalhadores dos engenhos em suas atividades de transporte da cana (figura 88)¹⁷⁵. Ambas são telas com forte apelo regional, tão descritivas quanto as de Lula Cardoso Ayres voltadas aos personagens folclóricos. Não se trata mais de telas inovadoras. Quando muito, elas guardam a paleta, a fatura e as formas escultóricas que, durante as décadas de 1920 e 1930, fizeram a crítica associar o artista ao amigo e consagrado escultor Victor Brecheret¹⁷⁶.

Pode-se falar de Vicente do Rego Monteiro como um pintor pernambucano apenas na década de 1960. Sua participação em algumas exposições e ateliers mostram qual foi sua inserção nesse universo. Em 1963, participa da exposição *Artistas do Nordeste*, no Museu de Arte Moderna de Salvador, então dirigido por Lina Bo Bardi. Em 1964, expõe não apenas na *Primeira Exposição do Atelier da Ribeira*, em Olinda, como também participa do movimento de fundação dos ateliers na cidade, seja no *Mercado da Ribeira*, seja na rua de São Bento, 154

¹⁷⁴ Wilton de Souza afirmou em depoimento ao autor em 7/6/2010 que auxiliou Vicente do Rego Monteiro a vender boa parte da tiragem dos *Caligramas* junto aos vereadores e políticos locais para a que ele pudesse fazer sua viagem anual a Paris. As atividades da Galeria Rozenblit, na *Loja do Bom Gosto*, são exploradas no item “Entre a rendição ao mercado e o status de grande artista: as trajetórias de Wellington Virgolino, José Cláudio e Gilvan Samico”.

¹⁷⁵ Composição com a mesma temática Vicente pintou para o Palácio do Congresso de Liège, cidade belga, praticamente dez anos antes. *O Vaqueiro*, 1949 (ZANINI, 1997a, p. 333).

¹⁷⁶ O escultor Victor Brecheret (1894 – 1955) iniciou sua formação artística em 1912 no *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. Estudou em Roma entre 1913 e 1919. Em 1921, recebeu a bolsa de estudo do *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo* e viajou a Paris. Tal como Vicente do Rego Monteiro, alternou sua estada entre França e Brasil até 1936. Eles mantiveram amizade em Paris.

e 164, o “Atelier + 10”, ao lado de artistas como João Câmara, Guita Charifker, Adão Pinheiro, Montez Magno, entre outros¹⁷⁷.

Suas posições políticas continuam, porém, bastante reacionárias. Em 1963, tenta, sem sucesso, eleger-se vereador pelo conservador *Partido Social Democrático* (PSD)¹⁷⁸. Em 1965, depois da queda do antigo prefeito Eufrásio Barbosa e do artista plástico Adão Pinheiro, da *Diretoria de Turismo da Prefeitura de Olinda*, Vicente foi indicado para o cargo de diretor dessa mesma diretoria que, segundo Ayala, foi uma “providência sem dúvida de socorro, determinada por amigos, e que nada tinha a ver com a atividade e natureza pessoal de Vicente” (AYALA, 1980, p. 53). Segundo Edson Nery da Fonseca (2002, p. 46–47), em 1966, Vicente integrou o grupo de docentes contratados pela *Universidade de Brasília* para substituir os professores caçados e os mais de 200 que pediram demissão em solidariedade. Como professor-colaborador do *Centro de Arte da UnB*, assumiu a direção da *Gráfica Piloto*. Apesar de seu desligamento ter se dado em 1968, juntamente com outros 67 professores, Vicente já contava 69 anos, aproximando-se assim da sua aposentadoria compulsória. Na obra de Zanini e no texto de Fonseca, não fica claro se Vicente teria sido demitido pelos militares, ou se simplesmente se aposentado. De toda maneira, para os estudantes da UNB, ele era identificado com o regime, e teve seu atelier ocupado por manifestantes de esquerda. Em carta a P. M. Bardi, datada de 24 de abril de 1968, Vicente relata:

Caro amigo Bardi,

Aqui estou de volta de Paris. Umas férias caras e trabalhosas. Uma vez realizado o XVI Salon de Poesie, alias com grande êxito, voltei a toque de caixa para Brasília, pois informaram-me que o meu atelier situado num barraco de madeira no campus Universitário e onde funcionava um curso de desenho industrial fora ocupado pelos estudantes-grevistas e transformado em dormitório para os mesmos!!...

[...] Assim estes novos bárbaros não respeitam mais nada. [...] Por mim o prejuízo é moral. Estou sem ânimo para lutar. Não tenho onde alojar meu material para trabalhar com a intensidade desejada. Trouxe de Paris algo interessante. Tenho primeiro que encontrar um local fora do Campus Universitário, que no momento não dá garantias. Com os novos gênios que transformaram salas de aulas e ateliers de professores em dormitórios o que podemos esperar de bom para o futuro? [...] Veja só enquanto os novos bárbaros invadiam meu atelier no Campus Universitário, eu em Paris punha em valor poemas de poetas universitários! Não há justiça.

Além de suas posições políticas, que com certeza colaboraram para que a crítica de arte nacional não lhe dedicasse tanta atenção, a inserção de Vicente junto aos novos artistas evidencia como suas escolhas profissionais e estéticas das décadas anteriores pesaram nesses últimos anos de sua vida. Suas opções de venda e de representação comercial parecem-lhe

¹⁷⁷ Essa efervescência na cidade de Olinda nos anos 1960, por ter sido encabeçada por artistas mais jovens, foge do recorte desta tese. Algumas referências a esse movimento serão feitas nas “*Considerações Finais*”.

¹⁷⁸ Agamenon Magalhães e Etelvino Lins eram integrantes do PSD, partido getulista que congregava antigos interventores de diferentes Estados.

semelhantes às dos artistas locais que pouco ou nenhuma circulação nacional e internacional tiveram. Em 1969, Vicente associa-se ao marchand Carlos Ranulpho, o mesmo que direcionaria os trabalhos de Wellington Virgolino e Mário Nunes para temas e formatos cada vez mais ligados ao decorativismo e ao figurativismo¹⁷⁹.

Assim como, na mesma década de 1970, Wellington Virgolino, passou a pintar a série *Sete Pecados Capitais* (figura 162), Vicente do Rego Monteiro, nos últimos trabalhos de sua vida, também sob contrato com Ranulpho, fez obras de temas ligados à religiosidade com uma atmosfera *naïf*, como a tela *Santo Antônio falando aos Peixes*, 1970 (figura 89). Desse modo, o artista dividiu seu tempo pintando telas dedicadas aos assuntos socialmente consagrados como regionais, abdicando de linguagens mais ousadas, e refazendo pinturas de décadas anteriores. Zanini afirma que Vicente do Rego Monteiro chegou a datar retroativamente algumas de seus trabalhos. Em carta à Marcelle, Vicente lamenta que os seus compradores gostem apenas das suas telas antigas, uma vez que “elas não são fáceis de realizar e isso toma um tempo lógico de fabricação” (Carta de 3 de maio de 1970 apud ZANINI, 1997, p. 344).

Pode-se concluir que, a despeito de Vicente do Rego Monteiro ter nascido em Pernambuco, apenas com dificuldade poderia ser considerado um pintor modernista pernambucano, tal como a própria crítica recifense assinalou em suas primeiras exposições na cidade. Sua produção das décadas de 1920 e 1930 pouco dialoga com o perfil das artes naquele Estado e fracamente se insere num sistema autor-obra-crítica que caracterizaria um sistema cultural local. Aliás, o grosso de sua produção é anterior ao seu estabelecimento duradouro em Recife. Uma vez estabelecido na cidade, passa a dedicar-se a outras atividades artísticas; assume postura de extrema direita, que o afasta dos demais intelectuais que sofriam com as sérias repressões do Estado Novo.

A partir de meados dos anos 1950, quando volta a pintar sistematicamente, seus trunfos de pintor experiente já estão de tal forma dispersos e esmaecidos pela falta de investimentos passados que se vê obrigado a refazer um percurso de artista iniciante. Vicente dos anos 1960 pinta sob as mesmas constrições sociais que agiam sobre jovens artistas locais. A necessidade de se associar a ateliers coletivos, seja para dividir custos, seja para garantir

¹⁷⁹ Em entrevista recente Carlos Ranulpho declara: “Eu sempre trabalhei com pintura figurativa. Eu nunca fui apreciador de abstrato, e depois, essa coisa que está na moda... como se chama... essa pintura moderna... geométrica, essas coisas eu nunca fui... é, eu não tenho nada contra não, mas eu sempre fui caracterizado como um marchand de pintores figurativos. E você pode ver, nesses grandes leilões, os quadros que atingem um grande valor são os quadros figurativos. Dificilmente aparece um quadro, sem ser figurativo que atinja grandes valores...” (RANULPHO; DIMITROV, 2010). A relação de Ranulpho com Wellington Virgolino será explorada no item “Entre a rendição ao mercado e o status de grande artista: as trajetórias de Wellington Virgolino, José Cláudio e Gilvan Samico”.

espaço expositivo; a inserção no circuito de exposições que inclui lojas de decoração (ressaltando a função decorativa em seus quadros); a submissão às preferências do galerista Ranulpho, que encomendava obras figurativas em tamanhos médios pequenos (com maior liquidez no mercado e compatíveis com as paredes das casas particulares), muitas, com um ar *naïf* são constrações diversas das de outros artistas modernistas de sua geração, tais como Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias.

Nas primeiras décadas do século XX, a trajetória de Vicente assemelhava-se ao percurso de formação e circulação dos pintores modernistas. Já nos anos 1960, ele seguiu o caminho de pintores e artistas em início de carreira no cenário pernambucano. O fato de ter se associado – e estar submetido – às constrações sociais semelhantes àquelas de jovens iniciantes parece pouco condizente com as possibilidades que estavam abertas anos antes para os pintores de sua geração. Em 1963, por exemplo, foi um dos artistas pernambucanos recusados na *Bienal* de São Paulo. O júri barrou todos os jovens artistas pernambucanos, mas aceitou os antigos modernistas do Estado: Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias. Se logo foi comparado a Ayres e Dias – ou ainda mesmo àqueles um pouco mais jovens, como Francisco Brennand e Aloísio Magalhães –, Vicente, a partir dos anos 1950, iniciou um trajeto de deslocamento em termos geracionais.

Lula Cardoso Ayres, também oriundo de uma família economicamente decadente, como já analisado, sustentava-se com a venda de sua força de trabalho, seja em encomendas particulares, seja como professor da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*. Em termos objetivos, mantinha uma semelhança clara com a posição ocupada por Vicente. Ainda assim, Lula conseguiu manter uma grande casa em Piedade e uma vida economicamente mais estável do que aquela vivida pelo pintor-poeta em seu pequeno apartamento no decadente Edifício Holiday em Boa Viagem¹⁸⁰. Cícero Dias, também com um movimento pendular entre Brasil e França, conseguiu firmar-se como uma personalidade artística do modernismo brasileiro, mesmo sem ter participado da *Semana de 1922*. Seu painel *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife*, como visto no item “*Ser Cícero em Paris e Diás no Recife*”, foi consagrado pela história da arte nacional. A trajetória de Dias também parece mais estável do que a do contrterrâneo.

¹⁸⁰ Inaugurado em 1957 como um marco da arquitetura modernista em Recife (com projeto do engenheiro Joaquim de Almeida Marques Rodrigues), o Edifício Holiday esbanjava glamour. Originalmente concebido para abrigar apartamentos de veraneio das camadas mais abastadas da cidade, já em 1969, estava em franca decadência. Sou grato a Quincas Macedo, autor da crônica “O Tempo que Passei no Holiday” (2012), por me esclarecer, por e-mail, detalhes a respeito da trajetória de deterioração do edifício.

Nem Lula, nem Cícero foram obrigados a fazer, comparativamente, tantas concessões em sua pintura, a mudar tanto a temática, ou mesmo a refazer telas de décadas passadas datando-as retroativamente, como foi o caso de Vicente do Rego Monteiro.

4 1948: efervescência cultural e a *Sociedade de Arte Moderna do Recife*

A segunda metade dos anos 1940 foi marcante para as artes pernambucanas. Esse período condensou um número significativo de eventos culturais, evidenciando uma aceleração crescente no ritmo das atividades artísticas da cidade. Com o fim da ditadura varguista e o cenário político de relativa abertura democrática, houve um maior incentivo às artes pernambucanas. Tanto o apoio ativo às exposições e publicações pela *Diretoria de Documentação e Cultura* da prefeitura Municipal (dirigida por Césio Regueira Costa, que tinha em seus quadros o artista e arquiteto Hélio Feijó), quanto a menor perseguição política a organizações de artistas e de amadores dinamizaram a vida cultural da cidade.

Desde os anos de 1945, os estudantes já acumulavam algumas discussões a respeito das artes em Pernambuco e de como deveriam se portar os novos criadores (dramaturgos, pintores, romancistas, designers gráficos etc.). Em setembro de 1945, os estudantes organizam a *II Semana de Cultura Nacional*. Nela, Hermilo Borba Filho e Gilberto Freyre foram palestrantes. A fala de Gilberto, *Povo, Província, Estudante e Arte*, foi publicada em partes ao longo de três números da revista *Nordeste*. A primeira, logo em dezembro de 1945, e as demais em janeiro e fevereiro de 1946. Já a de Hermilo, *Teatro: Arte do Povo*, teve sua publicação dois anos depois, em 1947, financiada pela *Diretoria de Documentação e Cultura*, o que, novamente, reforça a importância do órgão para a vida cultural da cidade. Em janeiro de 1946, contudo, também na revista *Nordeste*, Hermilo publicou um artigo que, se não era a transcrição de sua palestra, cumpria a função de anunciar os objetivos e atividades do recém-inaugurado *Teatro dos Estudantes de Pernambuco*.

Em sua conferência, Hermilo Borba Filho, simpatizante do Partido Comunista, exaltava os alunos e seus colegas a se dedicarem à edificação de um teatro “genuinamente brasileiro”, baseado na realidade e nas técnicas dramáticas do povo. Dizia o dramaturgo:

O que se podia desejar agora, quando o teatro como arte é representado para grosso público e aceito, seria a descoberta do teatro *genuinamente brasileiro*, isto é, de assuntos exclusivamente nacionais que, bem tratados, tornar-se-iam universais. O campo é vasto e inexplorado. O teatro é uma arte essencialmente popular e como tal deve ser construído em termos de aceitação popular. Os seus temas devem ser tirados daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir. [...]. O teatro brasileiro deve atuar sobre o público com a exaltação do carnaval e do futebol. É preciso lutarmos para que o teatro se torne também profundamente popular. E para isto um dos meios é buscar os temas nos assuntos do povo (BORBA FILHO, 1947, p. 9 grifos nossos).

No seu artigo publicado em janeiro de 1946, Hermilo inicia seu texto afirmando:

O Teatro do Estudante está entusiasmando todos aqueles que desejam um arejamento da arte cênica no Brasil, mandando para as profundas dos infernos todos esses cânones pré-estabelecidos, toda essa mecanização e artificialismo que entravam a espontaneidade do ator-intermediário direto da “tensão dionisiaca” que deve existir entre autor e o público – enfim, a quebra dos valores burgueses existentes a concepção teatral do nosso meio (BORBA FILHO, 1946b).

Como contraponto à sua proposta para o *Teatro dos Estudantes de Pernambuco*, Hermilo refere-se à já então consagrada companhia dirigida por Valdemar de Oliveira, o *Teatro de Amadores de Pernambuco* (TAP). O TAP notabilizou-se por encenar peças de diferentes autores estrangeiros, criando um repertório eclético e classificado por esses intelectuais jovens como cosmopolita, importado e um tanto postiço. Apesar de, sobretudo nos anos seguintes à criação do TEP, o TAP ter se empenhado significativamente na modernização das formas de encenação – contando com o auxílio de diretores imigrantes experientes, do exterior ou do eixo Rio-São Paulo, tal como Zygmunt Turkow, em 1944, Adacto Filho, em 1948, Ziembinski, em 1949, seguidos por Jorge Kossowski, Willy Keller, Flaminio Bolloni Cerri, Graça Melo, Bibi Ferreira –, ele sempre foi associado, pelos integrantes do TEP, ao teatro “burguês” e ultrapassado.

Mesmo modernizando a encenação e arrancando elogios de críticos como Décio de Almeida Prado (1964, p. 277–278, 1988, p. 78), o TAP não incentivou o surgimento de autores locais que escrevessem suas peças a partir da “realidade do povo”. Desse modo, os alunos da *Faculdade de Direito* vinculavam-no a uma elite desenraizada e de gosto burguês. Companhias menores que seguiam a mesma linha do TAP, como o *Grêmio Recreativo Espinheirense*, usavam cenários criados por pintores da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, como Álvaro Amorim e Mário Nunes. Essa posição “conservadora” dessa parcela da elite reforçava-se na medida em que o TAP recebia o apoio de Agamenon Magalhães que, quando interventor na era Vargas, perseguiu vários intelectuais e alguns artistas.

Já o TEP, como Hermilo expõe em sua palestra e em seu artigo, era um teatro de vanguarda, atento à realidade local e à edificação de um público amplo: “o povo”. O teatro deveria ser uma arte do e para o povo. Havia um caráter didático no teatro desenvolvido pelo TEP. Nas palavras de Borba Filho:

Nós, os que nascemos no interior, nos acostumamos a ver, nas feiras dos domingos, os cegos cantando os feitos lendários desses homens que lutam, que amam, que sofrem, que morrem tragicamente, que constroem poemas com o sangue e com a vida e vemos como o povo rodeia esses cego-cantadores, vemos o interesse despertado por esses feitos, vemos como o auditório chora, vibra e decora os versos ricos de humanidade, para repeti-los aos filhos que ainda vão nascer, às mulheres que ficaram em casa. Eram homens como eles os que viviam dentro desses versos,

as aspirações e os problemas eram os mesmos, a luta era a mesma. Que se faça teatro com esse material e a multidão sairá das feiras para as casas de espetáculos e daí partirá a compreensão para as obras de elite. Que se acostume primeiro o povo com os dramas que vive dentro do seu sangue (BORBA FILHO, 1947, p. 9).

Lula Cardoso Ayres também teria se engajado na produção de cenários para o TEP, o que conferiria uma “orientação de vanguarda às montagens” (BORBA FILHO, 1946b). Depois de expor as peças que pretendiam encenar em locais públicos gratuitamente ao povo (“a peça antifascista em um ato”, *O Segredo*, de Ramón Sander, *A inocente*, de Lenormand, *Antes do Café* e *O desejo debaixo dos olmos*, de O’Neill), Hermilo conclui seu artigo:

E assim vai o Teatro do Estudante, lutando muito e avançando vagarosamente mas com segurança para a revalorização dos elementos cênicos do Brasil, ganhando o apoio de artistas e intelectuais, de gente que o compreende, de gente que não é torre de marfim e que luta contra os truques da concepção artística burguesa (BORBA FILHO, 1946b).

Esse apelo de Hermilo, salpicado com vocabulário comunista, muito provavelmente tenha assustado parte da elite local. Ao menos isso é o que sugere Gilberto Freyre na transcrição de sua palestra, quando, logo nos primeiros parágrafos escreveu:

Há atualmente ente nós muita gente assustada com o que ouve falar ou com o que lê nos jornais em livros acerca de “democracia social”, de “socialismo”, de “reivindicações populares”. Sente em tudo isso cheiro de enxofre comunista, soviético, moscovita.

É possível que essa mesma gente também se alarme com o que se diga a favor da necessidade de valorização da *arte popular e de província* no Brasil. Em Pernambuco, para que mais arte popular e de província do que as bonecas de pano e os bichos de barro já expostos pelos matutos nas feiras e nos mercados – bonecas e bichos que para tanto elegante burguês desta muito leal cidade não valem um caracol? E que se pode esperar das mãos da gente do povo e de província que se compare com os produtos finamente artísticos que nos vêm das metrópoles em forma de estatuetas, figuras de louça, bronzes caros, oleogravuras? E para que estudante metido com isso – com povo, com matuto, com negro, com índio, com bumba-meu-boi, com maracatu, com cavalo-marinho, com ex-voto, com arte popular, com arte de província, quando a arte que convém a um futuro doutor é só a que seja erudita como ele?

Não estou aqui para enganar nem mistificar ninguém. Não me encontro em campanha de estetismo puro. Venho, na verdade, *pedir aos estudantes de Pernambuco que se voltem para a arte do seu povo e da sua província* não para simplesmente se regalarem com o encanto estético ou com o pitoresco nem sempre artístico, às vezes apenas etnográfico, que se possa encontrar nessa mesma arte, mas *porque aí se acha uma zona necessária de confraternização de intelectuais com o povo, de metrópole com província*. E essa *zona de confraternização* me parece estar ainda um tanto abandonada entre nós, com prejuízo para a integralidade da nossa cultura e para a *convivência democrática* na qual a melhor cultura brasileira vem se baseando (FREYRE, 1945).

Nesses três parágrafos iniciais, notam-se algumas diferenças na argumentação, se comparadas aos escritos de Freyre no *Livro do Nordeste* de 1925. No já citado artigo sobre pintura, ele não fala nem em “povo”, e muito menos em “arte popular”. Os motivos que deveriam servir de sugestão para os artistas contemporâneos seriam aqueles ligados à

economia do açúcar e à escravidão. Na única passagem em que menciona uma manifestação popular, o maracatu, descreve-o com certo desdém por tratar-se apenas de uma caricatura de algo perdido com o fim do período escravocrata.

Mas os negros do Recife de outrora estavam em toda parte; e é esse Recife de outrora cheio de negros e de procissões, de frades esmoleiros e de soldados, de irmãos das almas e de sinhazinhas a caminho da missa, que a pintura mesmo a simples descritiva, deixou quase sem registro. Ficaram sem registro ou anotação plástica aquelas mucamas enfeitadas de laços de fitas e estrelas marulhas de prata; aquelas pretalhonas com tabuleiros de arroz doce, de “cabeções” picados de renda e reluzindo de missangas, esplendendo de vermelhões, cheias desse ar místico que *hoje as rainhas de maracatu grotescamente caricaturam*; aqueles “minas” carregadores de palanquim; aquelas negras vendeiras de cajus e de mangas; aqueles hausás (sic) semiescos (sic) com corpos cobertos de tatuagens, carregadores de fardos, de caixas e dos clássicos “tigres”, que às vezes largavam a tampa, emporealhando-lhes (sic) a nudez oleosamente suada (FREYRE, 1925a, p. 123 grifos nossos).

Aqui vale ressaltar o entrosamento de Freyre e Lula Cardoso Ayres que, em 1936, pinta uma aquarela justamente com uma “pretalhona com tabuleiro” (figura 91). A negra sentada em um banco baixo numa esquina do que parece ser o bairro do Recife – com suas luminárias em ferro fundido *art nouveau* fixadas na fachada de uma casa que se revela parcialmente no segundo plano ao lado direito – parece ser observada por alguém que está de pé. Novamente o olhar folclorista de Ayres se instaura. O enquadramento escolhido evidencia a distancia social entre observado e observador na mesma medida em que preocupa-se em descrever a atividade desenvolvida pela retratada. Assim como nas fotografias (analisadas anteriormente, figura 39), personagens negros ou mestiços são representados em seus devidos lugares subalternos tanto pelo trabalho que desempenham quanto pelo enquadramento fotográfico, pictórico ou social a que estão submetidos.

O maracatu que, no artigo de 1925, era grotescamente caricatural, já no de 1945 é digno de ser observado pelos estudantes na “confraternização”, benéfica para a “integralidade da nossa cultura” entre intelectuais e povo. Nos termos do Freyre de 1925, os negros deveriam ser objeto para a edificação de uma iconografia pernambucana feita a partir do ponto de vista da Casa-grande¹⁸¹. Não se pode deixar de lembrar que, no artigo de 1925, há passagens como essa:

Também os mercados de negros, no Recife sobretudo, deviam ser de um vivo pitoresco, ao lado de revelações de forte beleza. Porque entre negros esverdeados de doenças se exibiam corpos de uma deliciosa plástica, belos animais

¹⁸¹ Se Antonio Candido identifica que *Casa-Grande & Senzala*, mesmo mantendo o saudosismo e a visão aristocrática “funcionou como fermento radicalizante, modificando o enfoque racista e convencional reinante até então” (CANDIDO, 1984, p. 32), ao menos nesse artigo de 1925 Freyre ainda reserva um lugar muito específico para a população negra. Certamente esse lugar bascula entre os anos 1920 e 1930 não apenas na obra de Freyre, mas também na de outros intelectuais e artistas como nos romances de Jorge Amado, nos painéis para o *Ministério da Educação* pintados por Portinari, entre outros.

de dentuças tão brancas a ponto de parecer postiças, negras ainda moças, todo em femeação de boas formas, molecas aos lotes – todas deixando-se passivamente apalpar pelos compradores, moles as suas exigências, saltando, tossindo, rindo, escancarando as teclas de piano das magníficas dentuças, mostrando a língua, estendendo o pulso – tudo isso como se fosse bonecos, desses que guincham e sacodem os braços ao menor aperto dos dedos. E havia moleques de tórax mais franzino que se dava de “quebra” aos compradores de “lotes”, como no Valongo do Rio¹⁸² (FREYRE, 1925a, p. 127).

Eram os motivos sugeridos pelos corpos negros em movimentos orgânicos nas bocas das moendas e fornalhas, ou em seus trabalhos de rua, ou ainda, em tempos passados, nos mercados de escravos, que permitiriam aos artistas eruditos locais produzir uma “arte nossa”, afinal, como já foi citado, “O Nordeste da escravidão... era um luxo de matéria plástica” (FREYRE, 1925a, p. 127).

Essa visão do que seria uma “arte nossa” pode ser ligeiramente matizada com outro artigo publicado no *Livro do Nordeste*, escrito pelo senhor de engenho Julio Bello. “Festas e Funções de Engenho no Nordeste” descreve diferentes festas e folguedos que ocorrem, ou ocorriam, na zona rural de Pernambuco. Depois de afirmar que os “sambas e as danças de roda da classe popular estão caindo em desuso” pela importação de danças europeias e, principalmente, americanas com a invasão do “Fox-trot” – que transformara os “trotes de bicho” nos passos de dança mais presentes nos salões da alta sociedade e nas casas recreativas – descreve o seu mal-estar com a cópia, que poderia figurar como exemplo no ensaio de Roberto Schwarz (1987b):

Nós, indiferentes, impatrióticos, inimigos das poucas coisas tradicionais que possuímos, sôfregos aceitamos e adaptamos tudo do estrangeiro – o bom e mau, o necessário e pernicioso e jogamos fora tudo que é nosso.

Porque dos passos de nossas antigas danças não se compõe uma dança nacional escoimada do que houver de grosseiro, apurada no que houver de gracioso e elegante?

O “maxixe” é uma dança de “cabaret” e revista, não de sociedade fina e culta: não pode ser a dança de nossos salões de baile. E nem também as outras danças brasileiras em natureza, como elas se dançavam.

¹⁸² Esse trecho de Freyre recebe sua versão ligeiramente matizada na parte final na edição de 1962, no livro *Vida e Forma e Côr*: “Os mercados de negros deviam ser um vivo pitoresco ao lado de revelações de forte beleza humana: a beleza que resistia em homens, em mulheres, em adolescentes, em crianças, aos maus-tratos das viagens. Porque entre os negros esverdeados pelas postemas, moleques acinzentados pelas doenças, pretos alongados pela fome em figuras de El Greco, exibiam-se belos adolescentes cheios de viço, negras ainda moças, fêmeas de peitos e nádegas arredondadas, molecas de formas sedutoras ou simplesmente saudáveis – todos deixando-se passivamente apalpar pelos compradores; moles às suas exigências; saltando, tossindo, rindo, escancarando as dentaduras às vezes magníficas; mostrando a língua; estendendo o pulso. Tudo isso como se fossem bonecos, desses que guincham e sacodem os braços ao menor aperto dos dedos de um menino. Havia moleques de tórax mais franzino, que se davam de “quebra” aos compradores de “lotes”; havia – como os anúncios de jornais indicam – pretos raquíticos de pernas cambadas, cabeças achatadas e peito de pombo; havia doentes. Mas não devia ser pequeno o número de negros sãos e de formas eugênicas, dos quais um bom pintor teria feito quadros de conjunto magnífico. Enquanto um pintor igualmente bom mas com pendor para fixar o patológico teria pintado quadros impressionantes de magotes de negros doentes, maltratados, supliciados” (FREYRE, 1962, p. 84).

Mas delas todas certamente *se poderia compor outras genuinamente nacionais*, muito mais conformes com nossa índole e nossa latinidade de que esse impossíveis “troles de animal” que nos vieram da America do Norte.

Não seria possível? Isto a propósito de danças vos digo.

E das festas populares? Dentro de cem anos quando o “Diário” festejar seu segundo centenário, restará alguma nos costumes de nosso povo?

O “pastoril” talvez: pela voluptuosidade dos movimentos de suas figurantes por ser um baile de mulheres jovens e quase sempre graciosas, muito ao sabor de nossa índole e porque *o gênio e o sangue de uma raça não se transmudam* pela propaganda e pela infiltração estrangeira num só século que na vida de uma nação é um curto instante e nada mais (BELLO, 1925, p. 64 grifos nossos).

Nesses últimos parágrafos do artigo de Bello, a proposição da construção de uma dança nacional a partir daquelas “da classe popular” é ligeiramente diferente da ideia de Freyre de se fazer uma pintura “nossa” a partir da beleza plástica dos negros. Em Bello, os subalternos possuem algo criativo: “o gênio e o sangue de uma raça”, que é mais resistente do que as invasões culturais promovidas pela América do Norte. O que faz as danças “genuinamente nacionais” é a manutenção em registro erudito desse gênio presente nas manifestações da “classe popular”. Já para Freyre, no artigo “A Pintura no Nordeste”, os subalternos não oferecem nada de criativo. A criação continua do lado da Casa-grande que deve explorar “luxo de matéria plástica”, um subproduto simbólico do trabalho objetivo dos negros na produção do açúcar¹⁸³.

Nos últimos parágrafos de “Vida social no Nordeste: Aspectos de um Século de Transição”, outro ensaio de Freyre publicado também no *Livro do Nordeste*, ele sugere a existência, na região, de uma “brasilidade”, um “espírito”. Escreve:

Entretanto, a desvantagem de não ter contado com imigrantes que lhe substituíssem a força, de repente estancada, do trabalho escravo, fez do Nordeste esse “refúgio da alma do Brasil”, de que fala, em livro de mocidade, o Sr. Oliveira Lima. Sob esse ponto de vista, as próprias febres malignas – sobretudo a amarela – que até recentemente [ocupavam? ilegível no original] os portos do Nordeste como cacos de vidro – os restos talvez das célebres “garrafadas” xenofóbicas – permitiram que aqui mais se fortalecesse que no Sul, a *brasilidade*; o *espírito que há de um dia animar uma cultura corajosamente brasileira*. Melo Moraes tinha razão ao atribuir à febre amarela importante papel de defesa nacional: apenas foi um processo macabro e humilhante de defesa.

Mesmo com as [muitas? ilegível no original] alterações sofridas na sua ordem social e que o separam tanto do seu passado, continua o *Nordeste a parte mais brasileira do Brasil; a mais característica* (FREYRE, 1925b, p. 91 grifos nossos).

Se nesse trecho Freyre lança mão de termos como “espírito”, ele ainda não deixa claro qual seria o papel dos subalternos no processo de construção de certa “brasilidade”, elemento que no artigo de Bello já parece melhor delineado.

¹⁸³ Nesse sentido, Freyre e Bello estão respondendo de maneiras diferentes ao mal-estar da cópia, tal como formulado por Schwarz. O problema da imitação descaracterizadora de uma suposta identidade estaria “ligado à dificuldade de conciliar moralmente as vantagens do progresso e do escravismo ou sucedâneos” (SCHWARZ, 1987b, p. 47).

Em 1945, a interpretação de Freyre muda significativamente. Os subalternos não são mais apenas fornecedores de motivos para serem pintados, mas claros detentores de um “espírito” ou um de “gênio”.

Não estou aqui para exaltar a arte popular nem para considerá-la mãe da erudita e, por isso, merecedora de um culto ou objeto de mística. Do que se sabe das duas artes, nem a erudita é sempre original, nem a do povo é sempre imitadora. Elas se interpretam e se completam com a tendência para a do povo selecionar e guardar da erudita o que encontra nela de congenial: uma seleção em que se exprime, como alguém já acentuou, “o espírito” ou o “gênio” da província, da região, da comunidade da “raça” no sentido social da raça. Desse espírito é que as chamadas elites precisam de se conservar próximas para que às suas letras, à sua música, à sua pintura, à sua escultura, à sua arquitetura, às suas modas e estilos de vestido, de calçado, de mobiliário, de confeitaria não falte a base ou a inspiração ou experiência regional ou provincial ou da sabedoria do povo ou de camponês (FREYRE, 1945, p. 1).

Os “negros” de 1925 transformaram-se no “povo” de 1945. A passividade da beleza plástica dos movimentos do trabalho escravo foi substituída pela ação criadora do povo em selecionar e guardar traços da cultura erudita que exprimem o “‘espírito’ ou o ‘gênio’ da província, da região, da comunidade da ‘raça’ no sentido social da raça”. O discurso regionalista freyreano de 1925 é diverso do proferido em 1945. Em 1925, Freyre fundamenta-o com uma citação do filósofo católico Jacques Maritain:

Ninguém, por certo, menos regionalista, no sentido sistemático ou de escola, do que o Sr. Jacques Maritain, a quem se deve a atualização da filosofia estética de São Tomás. Pois é no Sr. Maritain que muito claramente se lê que a arte « par son sujet et par ses racines... est d'un temps et d'un pays »¹⁸⁴. E ainda « Voila pourquoi dans l'histoire des peuples libres les époques de cosmopolitisme sont des époques d'abâtardissement intellectuel. Les œuvres les plus universelles et les plus humaines sont celles que portent le plus franchement la marque de leur patrie »¹⁸⁵ (FREYRE, 1925a, p. 129).

Em 1925, o distintivo da região era para Freyre uma realidade concreta: o trabalho escravo, ou sua herança, era sua beleza plástica. Em 1945, os escritos do antropólogo aproximam-se das sugestões de Júlio Bello, no artigo de 1925, ou das formulações de Chambelland (mencionadas na página 92) na medida em que os termos “povo”, “espírito”,

¹⁸⁴ Tradução nossa para o trecho: “por seu assunto e por suas raízes... é de um tempo e de um país”.

¹⁸⁵ Tradução nossa para o trecho: “É por que na história dos povos livres tempos de cosmopolitismo são períodos de degeneração intelectual. As obras mais universais e mais humanas são aquelas que trazem mais francamente a marca de sua pátria”.

“gênio” passam a ser mobilizados¹⁸⁶. Continuando na transcrição de sua palestra aos estudantes, Freyre afirma:

A ter vingado entre nós o eruditismo dos “últimos dos helenos” em formas vigorosas de comportamento ou de ação, teria esse triunfo resultado num Brasil sem nenhuma articulação social e de cultura entre sua pouca gente de corte ou de metrópole e a muita gente de suas províncias, entre seus escassos e estêreis letrados e artistas de ciência ou de técnica puramente europeia e de estufa e seus milhões de ameríndios e negros não só sem letras e quase sem técnica europeias como de certo modo forçados pela atitude da casta dominante a refluírem ao seu tupi e ao seu nagô, aos seus deuses e aos seus feitiços (FREYRE, 1945, p. 2).

A salvação da cultura nacional teria sido “a miscigenação com a interpenetração de culturas e de classes de que se fez acompanhar”. O antropólogo continua seu raciocínio:

E sem que os acadêmicos ou os eruditos concordassem com o fato, para eles vergonhoso, dos “superiores” imitarem os “inferiores”, desde os primeiros tempos de colonização que da cultura da massa selvagem, e depois da massa escrava, começaram a subir até aos europeus, valores que se foram tornando, sob formas artísticas ou simplesmente etnográficas, parte da vida da sociedade colonial: a rede, que é hoje uma das artes brasileiras mais dignas de desenvolvimento; o cachimbo, outra arte do povo na mesma situação que merece estímulo, havendo alguns de madeira, hoje raríssimos, que são verdadeiras maravilhas no gênero; o balangandam; o tipiti; a cuia; a cabaça; formas de canto, instrumentos de música; passos de dança; soluções para problemas de habitação e de vestuário no trópico; maneiras de preparar ou temperar alimentos; jogos de adultos e folguedos de meninos, inclusive o que se serve de bola de borracha de fabrico primitivo ou ameríndio (FREYRE, 1945, p. 2).

O gênio do povo, mesmo que à revelia da elite letrada, teria produzido uma cultura nacional que agora deveria ser valorizada pelas elites. É por meio dessa cultura, e não pela importação de elementos exógenos não filtrados pelo “gênio do povo”, que se produziria uma arte regional e, conseqüentemente, nacional. Se em 1925, Freyre dizia que as rainhas dos maracatus eram caricaturas grotescas do que um dia foram “as negras pretalhonas”, em 1945, ele exalta a importância do conjunto de manifestações de origem africana. Essa importância, no entanto, era ainda vista com certa desconfiança, merecendo algum tipo de vigilância, mesmo que aparentemente mais amena, na medida em que os “psiquiatras sociais esclarecidos” deveriam substituir os “policiais ignorantes”.

Entretanto, os xangôs, os clubes populares de carnaval, os maracatus, assim perseguidos, saqueados e escondidos da vista dos estrangeiros ilustres como coisas

¹⁸⁶ Esses termos foram primeiro empregados por Johann Gottfried von Herder. Para Herder, o valor estético de uma obra literária não deveria ser mensurado tendo como régua sua fidelidade aos padrões franceses, mas sim pela sua fidelidade em relação ao original “gênio do povo”. No texto “Fragment d’une correspondance sur Ossian et les chants des peuples anciens”, de 1773, Herder defende que toda nação é dotada de um “espírito” e de uma “alma”. O caráter e a personalidade de uma nação encontra sua expressão na literatura forjada a partir do entorno social, das tradições, da religião, dos costumes, do clima e do destino de cada povo. Para uma análise da relação entre tradições populares e a construção de uma literatura nacional, bem como a difusão do pensamento de Herder pela Europa, ver Espagne e Werner (1994). Outros movimentos regionalistas que se propagaram entre os séculos XIX e início do XX pelo mundo, tal como estudado por Thiesse (1991, 1993, 1997, 2006, 2010) e Storm (2010), baseiam-se nas formulações de Herder. Freyre e outros pernambucanos foram leitores de intelectuais regionalistas europeus, donde se compreende a circulação dessas ideias.

vergonhosas, eram e são fontes tradicionais de arte que sob um governo democrático e inteligente *devem ser, umas francamente toleradas, sob controle ou vigilância discreta menos de policiais ignorantes do que de psiquiatras sociais esclarecidos*, e outras, não apenas toleradas, como estimuladas, aproveitadas, desenvolvidas, ampliadas em dramas, danças dramáticas, representações teatrais, balés, folguedos para crianças (FREYRE, 1946a, p. 3 grifos nossos).

De toda maneira, Freyre finaliza seu artigo conclamando os estudantes a olharem para o povo:

Estudantes de Pernambuco: matutos, sertanejos, caboclos, operários, pequenos funcionários públicos, lavradores e comerciantes do subúrbio e do interior cujas mulheres e filhos sabem fazer renda, doce, cesto, vassoura, chapéu, espanador, alpercata, rede, gritam por vocês. Vocês estão no dever de ir ao encontro deles: de sua miséria e de sua arte. Este é um aspecto do problema. O outro é este: vocês têm muito que aprender com eles. Nós todos temos muito que aprender uns com os outros (FREYRE, 1946b).

Freyre pregava aos estudantes, que iniciassem um processo de “valorização” e de “recuperação”¹⁸⁷ das “artes populares e regionais em Pernambuco, no Nordeste, no Brasil”, criando assim um ambiente de confraternização social entre elite e povo no qual não houvesse dominação de um sobre o outro.

Embora Hermilo Borba Filho e os estudantes não se considerassem regionalistas tradicionalistas, em certa medida, esse apelo freyreano não é muito distinto daquele feito por Hermilo. Ariano Suassuna, por exemplo, ao longo de sua carreira, contrapôs-se fortemente ao regionalismo freyreano, mesmo que seja absolutamente simples encontrar – pois é declarado pelo próprio autor, – logo em sua peça de estreia, *Uma Mulher Vestida de Sol*, de 1947, uma tentativa de incorporar cantigas populares, cenário sertanejo, o tema da briga de famílias, enfim, uma “arte popular” e uma realidade local, na confecção da peça. Discursivamente, no entanto, Suassuna faz questão de distanciar-se de Freyre.

¹⁸⁷ Aqui Freyre faz referência explícita ao John Ruskin (1819 – 1900) e a William Morris (1834 – 1896), intelectuais importantes para o movimento romântico e regionalista britânico. Para a apropriação de Freyre do regionalismo britânico, ver Pallares-Burke (2005).

O discurso regionalista mostra-se mais amplo do que apenas o regionalista tradicionalista freyreano¹⁸⁸. Por vezes, as diferenças são mais claras; em outros momentos, menos. De toda forma, não é possível considerá-lo como um movimento exclusivamente vinculado à Gilberto Freyre ou aos seus seguidores. Essa variação no discurso regionalista, suas nuances, torna-se evidente nas obras e nas trajetórias de artistas plásticos.

Esse mesmo grupo de jovens que compuseram o TEP – entre eles Aloísio Magalhães, Joel Pontes, Ariano Suassuna, José Laurênio de Melo, Gastão de Holanda e Ana Canen – e outros alunos que, ao longo dos anos, formaram o *Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito* estavam envolvidos com a organização de três importantes exposições no salão da biblioteca¹⁸⁹: em 1946, a de Lula Cardoso Ayres, em 1948, a já citada de Cícero Dias, em outubro, e, em dezembro, a de Ladjane Bandeira. Junto a essas duas de 1948, deve-se incluir a de esculturas de Abelardo da Hora, apresentada na *Associação dos Empregados do Comércio do Recife*¹⁹⁰.

Essas quatro exposições foram selecionadas, pois elas seriam as que causaram maior impacto na produção dos artistas locais nos anos seguintes. Ademais, foram importantes ao menos por dois motivos. Primeiro, matizaram o prestígio o *Teatro Santa Isabel* (sede do TAP) como sendo um dos únicos espaços expositivos legitimadores disponíveis na cidade. Segundo, pelo fato de terem causado grande impacto nos debates em torno das alternativas estéticas possíveis para artistas pernambucanos na composição de suas obras, no que se refere à definição de uma arte feita a partir da província.

¹⁸⁸ Não está se pressupondo que o discurso regionalista seja exclusividade de intelectuais pernambucanos. Não é objetivo desta tese, contudo, comparar o regionalismo pernambucano com as variantes desenvolvidas em outros Estados. Deve-se ter sempre em mente que movimentos similares ocorreram em diferentes cidades brasileiras e utilizando-se diversas linguagens. Pode-se, rapidamente, pensar nos romances de Jorge Amado e Guimarães Rosa; na indústria fonográfica, que explorou a música caipira; no cinema da Vera Cruz, que produziu o filme *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto, com diálogos de Raquel de Queiroz. Aliás, Ladjane Bandeira tece fortes críticas à película. Diz que, apesar dos prêmios recebidos em Cannes de melhor filme de aventura e de melhor trilha musical, o ponto alto do filme era o cartaz realizado por Caribé. Reclama da estereotipia generalizada, da falta de naturalidade com que os atores encenam personagens nordestinos, das cenas de perseguição que parecem mais de comédia e arremata: “Quem vai ao São Luis [cinema na rua Aurora que possui um painel de Lula Cardoso Ayres] assistir ao filme *O Cangaceiro* deve, antes de mais nada, arrolhar os ouvidos para não ouvir constantemente as críticas que os assistentes fazem a estas inverosimilhanças ou as risadas que dão quando deviam chorar” (BANDEIRA, 1953e). Desse modo, o regionalismo poderia ser pensado como um discurso formulado na província sobre a província, mas também como um discurso elaborado no centro sobre a província. Se o foco dessa pesquisa fosse o regionalismo no Brasil, outros materiais deveriam ser mobilizados (como o filme de Lima Barreto, por exemplo) para se dar conta de todos esses matizes.

¹⁸⁹ Francisco Brennand, amigo de Suassuna, que, desde os tempos de colégio, preparou-se para entrar na *Faculdade de Direito*, também participava do grupo, apesar ainda de não ter ingressado na Faculdade.

¹⁹⁰ Outras exposições ocorreram nesse ano de 1948, como a do desenhista Eros Gonçalves, no *Teatro Santa Isabel*, a do pintor Mário Nunes, no *Sindicado dos Empregados do Comércio do Recife*, o *Salão Anual de Pintura*, e outras mostras de pintores estrangeiros. Para um panorama dessas exposições, ver Varejão (1949).

Lula Cardoso Ayres acabava de retornar de sua temporada na Usina Cucaú. Sua exposição, portanto, era uma das primeiras oportunidades para que ele se firmasse como um pintor pernambucano na nova cena que começava a se instaurar após o período ditatorial. Sua exposição foi acompanhada pela ilustração da capa do primeiro número da revista *Contraponto*, que lhe dedicou uma matéria laudatória, assinada por Flora Machman¹⁹¹. No último parágrafo, a autora conclui.

É possível que os paulistas e cariocas – não nortistas – não sintam como nós, a presença do Nordeste na obra de Lula Cardoso Ayres, como não conheciam o gosto do mel de engenho, o cheiro da rapadura, o perfume do caldo de cana. Mas saberão, de logo, que estão em face de um dos maiores pintores da América, tão grande como Portinari e Diego de Rivera. E, honra nossa, em face de mais um valor do Nordeste, desse Nordeste de Zé Lins e de Manuel Bandeira, de Zé Américo e de Raquel de Queiroz (MACHMAN, 1946).

Tal como Mauro Mota escreveu (1946), Lula, naquele momento, era uma espécie de revelação, apesar de já atuar na cena pernambucana desde os anos 1930, próximo a Gilberto Freyre. Revelação, porque era a primeira vez que muitos jovens conseguiam ver, de maneira sistemática, a obra do conterrâneo. Mesmo aqueles que passaram a conhecê-lo apenas em 1946, já o viam como pintor estabelecido, dono de uma carreira e de uma obra respeitadas, sobretudo pelo seu regionalismo. Flora Machman, em outra passagem da matéria, considera-o superior ao consagrado Telles Júnior, como um pintor dedicado a retratar o Nordeste. Em outros números da mesma revista, Lula reaparece em ilustrações de capa, como diagramador ou como objeto de reportagens elogiosas.

Hermilo Borba Filho prontamente defende a pintura de Lula de ataques de companheiros comunistas¹⁹² que o acusavam de burguês:

Um desses sectários que andam por aí afora já acusou de burguesa a pintura de Lula Cardoso Ayres. Não sei de nada mais falso, pois essa pintura é a própria voz da terra gritando aos ventos do mundo as suas dores, a sua história, o seu passado, as suas tradições. Partindo dos bonecos de barro – onde procura libertar-se da anatomia – o pintor torna-se simbólico, procurando fixar em quadros a matéria extraída da terra e trabalhada pelas mãos dos homens do povo, adaptando apenas esse material à sua visão artística, à sua sensibilidade de poeta, preferindo pintar bois azuis e vermelhos (ainda aqui de acordo com a arte popular da cerâmica), a pintá-los com as cores reais que poderiam satisfazer os que não admitem a concepção sem limite do sentido criador.

A pintura de Lula Cardoso Ayres é toda ela extraída das mais puras fontes populares e a alma da terra e do povo vive dentro das suas telas, em formas primitivas e – o que é mais importante – dando apenas a sugestão inicial para verdadeiras criações, como aquelas admiráveis “margaridas” do bumba-meu-boi e a própria morte do boi.

¹⁹¹ Flora Machman (1921- 2002). Foi cronista e jornalista atuante no Recife e, a partir dos anos 1970, no Rio de Janeiro e São Paulo. Filha de ucranianos fugidos da revolução russa de 1917 instalados no Recife, trabalhou em diferentes veículos da imprensa e como tradutora para editoras como Diefel e Perspectiva. Uma coletânea de suas crônicas foi publicada sob título *Chuva Miúda* (2011).

¹⁹² Não foi possível identificar os autores dos supostos ataques.

Não é burguesa uma pintura que gira somente em volta dos motivos do povo, fixando os maracatus e os pastoris, este último verdadeira forma de teatro primário, tão do agrado da massa. O sol do nordeste mesmo, ardente, dando luz em excesso, influindo sobre os hábitos, os impulsos criminosos ou não, está preso nas telas de Lula, com uma propriedade de cor raramente conseguida (BORBA FILHO, 1946a).

A exposição e repercussão da obra de Lula integram-no ao panteão local e tencionam as posições dos outros pintores vinculados à *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, que não se ausentaram da capital durante o Estado Novo (sobretudo Murillo La Greca, Baltazar da Câmara, Mário Nunes, Fédora do Rego Monteiro Fernandes) e que, portanto, eram mais conhecidos do público recifense. Esses eram vistos cada vez mais como “acadêmicos”, “conservadores”, tal qual o tipo de teatro praticado pelo TAP. A consagração de Lula enquanto pintor bem sucedido e o reconhecimento da *Escola* como instituição federal de ensino (o que passou a permitir salários regulares aos docentes, como foi exposto anteriormente no item “*Entre soluções expressivas estabelecidas e temas telúricos: a Escola de Belas Artes de Pernambuco*”), leva-o a integrar o corpo docente da instituição, garantindo-lhe rendimentos seguros em um momento em que sua herança canavieira apresentava-se em franco declínio.

Em outubro de 1948, era a vez de Cícero Dias figurar no salão da Faculdade com a exposição já analisada no item “*Ser Cícero em Paris e Diás no Recife*”. Cabe retomar aqui a posição que o pintor assumiu nesse cenário mais amplo. Se Lula era visto, quase de forma unânime, como um pintor pernambucano estabelecido, Dias gerava algumas dúvidas. O fato de ele ter enveredado pelo abstracionismo maculava a imagem de um pintor digno de figurar no panteão dos artistas locais. Daí, todo o esforço de seus aliados para encontrar figurações regionalistas em suas abstrações.

Essas duas exposições, a de Lula Cardoso Ayres em 1946 e a de Cícero Dias em 1948, sinalizavam, como já explorado, a grande polarização estabelecida entre a valorização do regionalismo e os limites da abstração. Duas outras exposições merecem destaque pelo fato de tornarem a cena e as disputas em torno das artes em Pernambuco mais complexas: a de Abelardo da Hora e a de Ladjane Bandeira.

Ladjane Bandeira aparece publicamente como artista em setembro de 1948 no *I Salão de Poesia do Recife*, realizado no *Gabinete Português de Leitura*. Anunciado pela imprensa local como um “certame inédito nos anais da literatura universal” (NORDESTE, 1948a),

tratou-se de uma exposição de poemas emoldurados¹⁹³. Alguns eram seguidos de ilustrações feitas por artistas locais. À frente da organização, estavam intelectuais, jornalistas e poetas já estabelecidos, entre eles, Aderbal Jurema, Césio Regueira Costa, Edson Nery, Edson Regis, Nilo Pereira, Esmaraldo Marroquim, Mauro Mota e Carlos Moreira, com o apoio das revistas *Nordeste*, *Região* e *Presente de Natal*, além da *Diretoria de Documentação e Cultura* (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1948). Em seu discurso de abertura, o então governador do Estado, Barbosa Lima Sobrinho, concordou com as palavras do poeta Carlos Moreira, que teria enfatizado o caráter singular do evento, “pois não havia notícia de outro nem em Paris, nem mesmo em Shangri-lá ou numa estrela” (JORNAL DO COMMERCIO, 1948).

As ilustrações de Ladjane, como será analisado a seguir, chamaram a atenção de críticos locais. Essa sua repentina aparição no cenário local talvez tenha colaborado para que em dezembro ela recebesse uma exposição individual, também na *Faculdade de Direito*, mas patrocinada pela recém-criada *Sociedade de Arte Moderna do Recife*.

Ladjane Bandeira foi um elo importante na rede social que se criou em torno da arte moderna. Jovem normalista, chegou ao Recife vindo de Nazaré da Mata, em 1947. Trouxe de lá sua amizade – de origem familiar – com Mauro Mota, poeta, escritor e jornalista de prestígio, e o contato de Esmaraldo Marroquim, diretor da revista *Nordeste* e secretário do *Diário da Noite*, vespertino da empresa *Jornal do Commercio*, no qual ela assinou uma página dedicada às artes plásticas a partir de 1953. Essa dupla de amigos teria ajudado em sua inclusão como uma ilustradora dos poemas no *I Salão de Poesia do Recife*.

No mesmo ano de 1948, a exposição de Abelardo da Hora, na sede da *Associação dos Empregados do Comércio do Recife* também parece ter causado impacto para as novas gerações. José Cláudio afirmou:

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. De minha parte posso dizer que essa exposição me pegou: pela primeira vez constatee que existia arte viva, que havia um esforço brasileiro (CLÁUDIO, 2010, p. 29).

Suas esculturas destoavam de toda a produção artística presente em Recife ao longo dos anos Vargas. Basta pensar nas produções de Murillo La Greca, Baltazar da Câmara e

¹⁹³ Nos anos de 1940 e 1941 já tinham sido realizados o *I* e o *II Congresso de Poesia do Recife* organizados pelo círculo de intelectuais em torno de Willy Levin e Vicente do Rego Monteiro que se reuniam no Café Lafayette. Em 1940, Gilberto Freyre fez oposição ao manifesto publicado pelo grupo do evento. Nesse mesmo ano, João Cabral de Melo Neto, que era próximo desse grupo organizador, em carta a Carlos Drummond de Andrade, chama Freyre de “Ditador intelectual desta boa província” (JORNAL DO COMMERCIO, 2000). Em diferentes poemas, João Cabral ironiza Freyre e seus argumentos sociológicos como em *O Cão Sem Plumas*, *Morte Vida Severina* e *O Rio*, reforçando a tese de que havia grandes tensões entre os intelectuais recifenses, e não apenas consensos em torno do regionalismo tradicionalista.

outros professores da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*. Se a exposição de Cícero Dias fora compreendida como um questionamento da forma tradicional de se representar a região (abstração ou figuração), as esculturas de Abelardo inseriam um novo universo de representação dentro da própria figuração, tendo a fome como centro e não mais as paisagens idílicas, como as de Mário Nunes. O expressionismo das esculturas de Abelardo e o tema da miséria de um povo sofrido, que evidentemente dialogavam com o movimento mais amplo na arte brasileira¹⁹⁴, chocavam-se com os homens de barro de Lula Cardoso Ayres. Seus miseráveis esqueléticos e pontiagudos criaram para os jovens artistas pernambucanos outra agenda, concorrente ao abstracionismo proposto por Dias e ao regionalismo tradicionalista de Lula.

Para além de propostas estéticas, foi a partir dessa exposição que se criou a *Sociedade de Arte Moderna do Recife*, organização que embasou as atividades de uma nova geração de artistas, tais como Ladjane Bandeira, José Cláudio, Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Wilton de Souza. Em um primeiro momento, Lula Cardoso Ayres e Francisco Brennand também aderiram à SAMR. Contudo, a origem familiar desses dois artistas era muito distinta dos demais. Não compartilhavam, assim, do mesmo universo social e, tampouco, vislumbravam as mesmas possibilidades para suas carreiras. Logo se desligaram da SAMR e trilharam seus próprios caminhos.

A segunda metade dos anos 1940 modificou significativamente os horizontes das artes visuais pernambucanas tanto no que diz respeito à sua temática quanto aos aspectos formais. Lula Cardoso Ayres, em sua exposição de 1946, revivia – ou continuava a inventar – o regionalismo tradicionalista de Freyre ao figurar cabriolés, sobrados, assombrações... insígnias nostálgicas de um mundo açucareiro decadente. Figuravam ainda elementos de uma “arte popular”, bonecos de barro, maracatus, frevos, também idealizadas em sua pureza tal como Freyre passava a defender. Tais imagens não questionavam, porém, as condições de vida dos produtores dessa “arte popular”. Já Abelardo da Hora inseriu-se no campo com figurações que exploravam justamente as mazelas da população mais pobre. Esse regionalismo de Abelardo, inscrito em sua denúncia da fome e da miséria, também se modificou ao longo dos anos.

Cícero Dias tencionou o debate em torno da forma das representações. Sua imersão no campo da abstração foi lida localmente como um questionamento dos limites das figurações

¹⁹⁴ O diálogo de Abelardo com a vertente da arte brasileira batizada por Aracy Amaral (2003) como arte “social” é explicitado pelo próprio Abelardo. O que se procura desenvolver aqui é, justamente, como esse movimento mais amplo da arte nacional foi vivenciado por artistas locais.

que representavam a região. A partir de sua exposição, talvez a de maior repercussão nesse período, vários pintores locais passaram a produzir telas em diálogo direto com ele – foi o caso de Ladjane Bandeira (figura 140). O debate em torno da questão “abstração versus figuração”, cada vez mais presente nas artes nacionais de uma maneira geral, instalou-se no Recife por essa via¹⁹⁵. O jovem pintor Francisco Brennand, premiado no *Salão Anual de Pintura do Museu do Estado* em 1947 e 1948, com telas coadunadas às de seu mestre Murillo La Greca, também teve sua vida artística revirada com a presença de Dias no Recife. Foi por meio das pinturas de Dias, e de seu estímulo, que Brennand parte para Paris. Ao retornar, já não pintará mais como La Greca.

As abstrações de Dias anunciavam a tentativa de alguns pintores de se desvencilhar da prerrogativa de pintar o regional. No entanto, a crítica local e mesmo as outras exposições do período, reforçavam as necessárias ligações telúricas das obras. É por meio dessas balizas em disputa que os artistas dessa nova geração (Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira, José Claudio, Wellington Virgolino e Gilvan Samico) irão guiar suas produções a partir, claro, de outras condicionantes próprias a suas experiências.

Brennand talvez tenha sido o último artista pernambucano, a desenvolver carreira local, sendo ele um descendente direto da elite endinheirada. Os mais jovens, oriundos de classes médias, irão criar uma nova forma de compreender a história da arte em Pernambuco. Sobretudo Abelardo, Ladjane, José Claudio dedicar-se-ão a forjar discursivamente suas posições no mundo da arte pernambucana.

No campo do teatro, o TAP foi caracterizado, pelos seguidores de Hermilo Borba Filho, como um grupo conservador, cosmopolita e pouco ligado à realidade local. Nas artes plásticas, a *Escola de Belas Artes de Pernambuco* será associada à pintura “acadêmica”, a um modelo conservador, importado, e com pouca relação com a realidade local pelos integrantes da *Sociedade de Arte Moderna do Recife*. O apelo de Hermilo para que os dramaturgos olhassem para a realidade do “povo” encontrará o seu eco nas formulações de Abelardo da Hora. Artistas plásticos e dramaturgos reinventariam o regionalismo, matizando as concepções freyreanas; produziram a partir de então diferentes soluções, tentando equacionar de maneira criativa os limites objetivos de criação para artistas locais fixados na província.

¹⁹⁵ O debate entre figuração e abstração, como já visto no item “*Ser Cícero em Paris e Diás no Recife*”, inicia-se no Brasil com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo* que inaugura o *Museu de Arte Moderna de São Paulo*. As discussões são potencializadas pelas edições das bienais, pela criação do movimento concretista em São Paulo e pelo neo-concretismo no Rio de Janeiro. Para mais detalhes, ver Moura (2011), Amaral (2006a, 2006d), Grando (2010), entre outros.

4.1 Francisco Brennand e a inevitabilidade do regional

Fiz no aeroporto uma bucólica, com pastores tocando flauta. Eu tentava escapar do folclore pernambucano.

Francisco Brennand

Em entrevista de 2002, Francisco Brennand afirmou ter tentado escapar do “folclore pernambucano” quando pintou, em 1958, o painel para o aeroporto do Recife (figura 6). Dois anos depois, em 2004, quando o mesmo painel foi transportado para o novo terminal de passageiros, o artista declarou:

Se por um lado nossos vaqueiros não tocam flauta, a presença de um carro de boi, com seus cambiteiros, um engenho de açúcar visto à distância e a vegetação com macaibeiras, bananeiras, silhuetas de mangueiras, a ondulação suave de nossas colinas na Zona da Mata e a floresta distante recortada contra um céu dourado do poente, tudo contribuía para a verossimilhança deste mural com a decantada beleza dos prados e colinas da Várzea do Capibaribe (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2004).

Mesmo afirmando explicitamente seu desejo de escapar do “folclore”, Brennand não deixou de inquietar-se com a representação da região. Inseriu elementos que permitem ao espectador reconhecer uma “paisagem” local. Apesar de, provavelmente, tratar-se de uma exigência do cliente que encomendou a obra, o então presidente da *Federação das Indústrias do Estado de Pernambuco* Francisco Vita, não se pode afirmar com segurança esta suposição por faltarem fontes que confirmem os termos da negociação. De qualquer maneira, o painel dialogava com outros três pintados por Lula Cardoso Ayres que também foram destinados, originalmente, ao antigo terminal, o que leva à ideia de uma orientação comum a ambos os artistas.

Ao longo desta pesquisa, o antigo terminal de passageiros permaneceu fechado ao público. No entanto, o teor das imagens de Lula pode ser vislumbrado a partir da descrição da pesquisadora da *Fundação Joaquim Nabuco* Semira Adler Vainsencher:

No aeroporto, vale a pena se admirar os três murais do pintor Lula Cardoso Ayres, retratando as paisagens, os costumes e o folclore do Nordeste do Brasil. Os

murais mostram homens e mulheres trabalhando em um canavial; outros colhendo café e algodão; apresentam os sertanejos, a caatinga e os bonecos de barro; a rainha e o séquito do maracatu, as figuras do bumba-meu-boi e os caboclinhos. No restaurante, situado no primeiro andar, observa-se outro grande painel do autor evidenciando peixes, aves e carnes, comidas e bebidas (VAINSENER, 2004).

No caso dessa encomenda talvez Brennand não tivesse muitas escolhas, o que não o impediu, no plano discursivo, de tentar se afastar do “folclore pernambucano”. Foi capaz de colocar pastores tocando flauta, como uma atividade estranha aos “nossos vaqueiros”, porém adicionou uma porção de outras cenas capazes de situar o turista na paisagem local, tal como fez Lula Cardoso Ayres.

De certa forma, Brennand conquistou um alto grau de liberdade de criação: se comparado com outros artistas pernambucanos, o escultor galgou uma posição que lhe permitiu modelar esculturas cerâmicas que pouco ou nada dizem respeito à realidade local, tal como a conhecida *Vênus* (figura 92). Certamente, a condição econômica de sua família e a detenção dos meios de produção e de exposição de sua arte foram fatores decisivos para o êxito de seu projeto. O artista afirma nunca ter precisado vender um quadro para evitar a fome, situação muito distinta da vivenciada pela maioria de seus pares locais que – como visto anteriormente neste texto – dividiam-se entre empregos (burocráticos, na imprensa, na docência, no comércio) e as atividades artísticas, ou tornavam-se cada vez mais dependentes da venda de suas obras e, portanto, das demandas de um mercado incipiente.

Até 1966, aos 39 anos, Brennand conciliava sua produção artística com as atividades de gestão das empresas da família. Sua existência material esteve assegurada por tais atividades. A partir de 1966, ele troca sua participação nas empresas por parte da herança familiar. Reconstrói a antiga fábrica de telhas e tijolos inaugurada em 1917 e fechada em 1945. A posse de uma olaria reativada como fábrica de ladrilhos garantiu os meios econômicos e técnicos (fornos acesos constantemente, matéria prima adquirida em escala, presença de funcionários e ajudantes, possibilidade de ensaios, experiências sucessivas etc.) para que fosse viável a decisão pela cerâmica artística como sua principal atividade profissional. Hoje em dia, a *Oficina Brennand* produz, além de esculturas, revestimento cerâmico destinado à decoração de alto luxo¹⁹⁶.

Brennand não tem a necessidade de vender suas esculturas ou seus quadros, pois a fábrica de ladrilhos cumpre a função de garantir seu sustento. Assim, pode-se supor que ele

¹⁹⁶ A fábrica de ladrilhos Brennand possui ponto de revenda em várias cidades brasileiras espalhadas por diversas regiões do país. Um representante comercial também se faz presente em Los Angeles, nos Estados Unidos. Mais detalhes ver o site da Oficina Brennand (Disponível em: <www.brennand.com.br>. Acessado em 7/9/2013).

esteja menos sujeito às demandas do mercado por obras que remetam à realidade local. De fato, para quem já visitou a sua oficina, no Recife, deve ter reparado que não há menções sistemáticas a maracatus, a bonecos de barro similares aos de Vitalino, ao frevo, ao bumba-meu-boi ou a outros temas recorrentemente associados, por outros artistas, ao “folclore” pernambucano.

Se a referência regional está presente, sobretudo nos painéis públicos (o do aeroporto, o painel da Batalha de Guararapes¹⁹⁷, por exemplo), ela torna-se mais esmaecida nas esculturas cerâmicas executadas a partir dos anos 1970. O crítico Olívio Tavares de Araújo, curador da exposição realizada em 1998 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, identifica, no texto do catálogo, a suposta falta de “brasilidade” nas esculturas de Brennand.

Gostaria muito de que me revelassem objetivamente o sangue nacional que já se apontou tanto na escultura de Brennand. Até lá, de minha parte, nada vejo de concreta nem subjacentemente brasileiro, nenhum sotaque, nenhum vazo, nenhum perfume de frutas tropicais nesse universo de formas absolutamente arquetípicas, pan-sexualizado, povoado por totens, falos, úteros, ovos e vaginas. (ARAÚJO, 1998).

A falta de referências objetivas a um suposto “sangue nacional” ou ainda a uma identidade regional não impediu que muitos críticos encontrassem tanto nas pinturas e desenhos quanto nas cerâmicas, indícios de “brasilidade” ou de “pernambucaneidade”. Olívio Tavares de Araújo cita passagens de Ariano Suassuna, Frederico Moraes e Jorge Amado dizendo:

O poeta Ariano Suassuna fala da “identificação natural entre o sangue do artista e a linhagem cultural brasileira”, do “mundo de Brennand, o mundo rico, vegetal, misturado e romântico popular, que é o Brasil Verde, da Zona da Mata,” e assegura que “Brennand, mais do que ninguém, pode levar nosso povo e nosso país no impulso e no arranque de sua arte, porque ambos pulsam em suas veias”.

O crítico Frederico Moraes toca a mesma música quando diz que “em Brennand há uma mescla entre o erudito e o popular, entre uma certa aristocracia de espírito e uma sincera abertura para a cultura que vem do povo”. E conclui: “A obra inteira de Brennand é um destes símbolos fortes da nação brasileira – seja o conjunto de suas pinturas, seja a sua extraordinária obra mural, seja, enfim, esta obra delirante, proteica e visionária, de uma beleza arrebatadora, que há vinte e cinco anos, obsessivamente, ele vem criando”. Enfim Jorge Amado – que certamente entende de Brasil – garante que “sua cerâmica é toda brasileira na imensa aventura criadora” e raciocina que “por faltar à nossa arte a feitura brasileira” é que ela não emplacou lá fora; já “o pernambucano Francisco Brennand”, ao contrário, “por não ter copiado nem imitado, (...) proclama uma universalidade da arte brasileira, universalidade que decorre da originalidade nacional” (ARAÚJO, 1998).

A esses trechos citados é possível acrescentar inúmeros outros, como o de Sérgio Milliet a respeito dos desenhos:

¹⁹⁷ O painel *Batalha de Guararapes* está localizado na rua das Flores, no centro do Recife. O Painel de 15 metros de comprimento por 2,5 metros de altura cobre a lateral do prédio hoje ocupado por uma agência do banco Santander. Composto por placas cerâmicas pintadas, os homens da terra aparecem expulsando o “bem armado invasor”, os holandeses (figura 8).

Em Francisco Brennand o traço limpo, decidido, é também sensual *e muito brasileiro*. O que por vezes parece ter de decorativo está justamente nessa *doçura* que *atenua a riqueza da forma tropical* e a coloca na medida do homem. Há em seu desenho como no desenho de Matisse ou Léger uma depuração voluntária mas que nunca descamba para o esquematismo. Gosto de seu floral que não raro me lembra o ceramista que tão bem exprime suma sensibilidade requintada e ao mesmo tempo sadia (MILLIET, 1959, grifos nossos).

Ou ainda o de Ferreira Gullar que associa a produção de Brennand especificamente à cidade do Recife:

Salta à vista a diferença de suas criações cerâmico-escultóricas, com respeito às obras de outros artistas contemporâneos, daqui e lá de fora. E até certo ponto, esta diferença envolve a própria cidade do Recife, que também se distingue no contexto nacional, como núcleo de vida cultural e artística. Em que pese às manifestações de arte conceitual – que se encontra por toda parte –, o universo cultural da capital pernambucana é peculiar (GULLAR, 2010).

No mesmo catálogo da exposição realizada na *Pinacoteca do Estado de São Paulo* em 1998, no qual o crítico Olívio Tavares de Araújo apontou para o exagero das interpretações que vinculam a produção de Brennand à “brasilidade”, o então Secretário de Cultura do Estado de São Paulo, Antônio Angarita, diz em seu texto de abertura:

Seres estranhos de poderosa magia, magníficas *formas impregnadas do colorido exuberante de uma paisagem tropical*, inventando um universo próprio, de originalidade única: tal é o mundo das esculturas, pinturas e cerâmicas deste extraordinário artista que é Francisco Brennand (ANGARITA apud ARAÚJO, 1998, grifos nossos).

E após citar um trecho de Jorge Amado elogiando o pintor como alguém que “proclama a universalidade da arte brasileira”, afirma ser um motivo de orgulho para a *Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo* poder apresentar ao público o então novo espaço da Pinacoteca “que agora se engalana com as cores tropicais da arte pernambucana”. As obras de Brennand enfeitando o prédio restaurado ganham mais um sentido quando o Secretário associa essa exposição a outra política cultural desenvolvida pelo governo de Mário Covas:

Com esta iniciativa, mais uma vez o Governo Mário Covas, graças a um dos mais importantes museus do Estado, vem reafirmar a importância fundamental da cultura, como veículo privilegiado que contribui não só para estreitar os laços entre os povos do mundo, como as grandes exposições internacionais, mas também para uma maior compreensão do nosso próprio país, na imensa diversidade cultural que o caracteriza (ANGARITA apud ARAÚJO, 1998).

Dito de outro modo, o movimento de diálogo internacional propiciado com as grandes exposições executadas no período estava, aos olhos do Secretário, sendo contrabalançadas pela exposição de Brennand que colaborava para a compreensão “do nosso próprio país”. Esse não é um argumento novo. Já em 1961, Flávio Motta escrevera em uma publicação do *Departamento de Extensão Cultural e Artística da Secretaria Estadual de Pernambuco*:

O intenso intercâmbio entre artistas de várias regiões do país, o desenvolvimento de instituições culturais, de museus, de exposições desempenham um papel relevante para a formação cultural brasileira. É desse contato que a energia primordial melhor se descobre para firmar a vontade de forma da cultura nacional. As raízes populares, a impetuosidade telúrica, a responsabilidade de linguagem, de comunicação, enriquecida pelas conquistas da arte moderna, são fatores que desprendem o Brasil dentro e fora de si mesmo.

A arte de Brennand tem as prerrogativas desse Brasil que flexiona sobre si: dum Brasil, enfim, que reflexiona (MOTTA, 1961).

Curioso: o artista pernambucano que provavelmente mais liberdade tenha demonstrado ao não usar temas relacionados à realidade local em suas esculturas mais recentes não consegue escapar de interpretações que o engessam no “colorido exuberante de uma paisagem tropical”. E, justamente por sua relação com a terra, pode ser tomado como um contraponto à internacionalização da arte. Esse olhar dos outros sobre sua obra frequentemente o obriga – em entrevistas e depoimentos – a tentar enunciar, com sua invejável erudição, uma autoimagem que o desloca dessa posição. Suas racionalizações altamente elaboradas tecem genealogias artísticas que ancoram suas obras em uma linhagem da arte Ocidental iniciada desde a Antiguidade, em uma profícua iconografia a respeito da sexualidade, num conjunto de obras que tratam da reprodução e do caráter trágico da vida. Assim, Brennand remete elementos concretamente presentes em seus trabalhos (a matéria cerâmica, as cores, a iconografia, as referências mitológicas ou literárias) a uma tradição erudita da cultura europeia que, de certa maneira, desembocou nas vanguardas do século XX, às quais ele estaria conectado pela admiração dos trabalhos de Gauguin, Picasso, Balthus, Gaudí, pelas aulas tomadas com Lhote e Léger, pelas visitas aos museus da Europa, pelas leituras feitas em casa etc.

Um exemplo dessa atitude pode ser vista no seguinte trecho de uma entrevista concedida ao *O Estado de S. Paulo* na ocasião da sua já referida exposição de 1998 na Pinacoteca.

Estado – um dos grandes equívocos cometidos pelos críticos, segundo Olívio Tavares de Araújo, curador de sua exposição e autor de um livro e vídeo sobre a sua obra, é relacionar esse trabalho com a cultura popular, folclórica, quando as raízes dessa escultura são mediterrâneas. Essa associação o incomoda?

Brennand – Acho que Olívio não descobriu a pólvora, mas prestou-me um enorme favor, pelo menos o de saber que aos 71 anos, não serei considerado um idiota, porque a Larousse deste ano insiste em ligar o nome Brennand ao folclore regional e à literatura de cordel, citando a minha *Batalha de Guararapes*. Será possível que eles não têm olhos para ver que ela está muito mais ligada à tapeçaria de Bayeux, à cultura europeia, céltica, mediterrânea, enfim, a todos esses elementos que revelam meu trabalho em busca dos arquétipos, das formas primordiais? Certa vez três franceses me perguntaram o que existia de brasileiro em meu trabalho e eu respondi: a liberdade. Eles ficaram furiosos, porque consideram a liberdade uma coisa deles, como igualdade e fraternidade. Mesmo quando, no começo de carreira, pintei caju e frutos nordestinos, os pintei porque descobri neles alguns elementos que invadiam a sexualidade (ALVES FILHO, 1998).

Se, nas produções cerâmicas de Brennand após 1971, quando passa a funcionar sua Oficina, não há praticamente nenhum elemento objetivo de fácil vinculação a uma iconografia recorrente entre os artistas locais (elementos ditos “populares”, frevo, maracatu, lavadeiras, etc.) e, mesmo assim, sua identificação como um artista “pernambucano” ligado a elementos regionais (e, portanto, nacionais) é tão constante, caberia aqui, no âmbito desta análise, assumir tal interpretação não como um erro, porém perguntar por que ela é tão eficaz.

Francisco Brennand aproximou-se do mundo das artes por meio da cerâmica e da pintura. Em 1942, Abelardo da Hora havia sido contratado por Ricardo Brennand, pai de Francisco, como responsável pelo setor de criação da fábrica de telhas e tijolos, onde executa algumas peças artísticas: dentre elas, salvas, vasos decorados, esculturas. Francisco, com cerca de 15 anos de idade, observava Abelardo que o teria iniciado na escultura cerâmica. Em 1945, cumprindo a tarefa, atribuída pelo seu pai, de “curador” da coleção de quadros da família, foi encarregado de levar e trazer as telas para serem restauradas por Álvaro Amorim, pintor fundador da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*. Com ele, teve os primeiros ensinamentos de pintura. Em seguida, foi aluno particular de Murillo La Greca.

Os ensinamento desses dois pintores “acadêmicos”, sobretudo os de La Greca, são visíveis nas primeiras telas de Brennand. Ainda como seu aluno, venceu o mestre nos Salões Estaduais de 1947 e 1948 dominando as técnicas tão valorizadas pelo professor da *Escola*. A edição de outubro de 1948 da revista *Contraponto* – a mesma edição em que se apresentou ao público a jovem pintora Ladjane Bandeira e noticiou-se a passagem de Cícero Dias pelo Recife¹⁹⁸ – traz em sua capa uma reprodução do quadro vencedor (figura 93). Diz a revista:

O Salão de Pintura, do Museu do Estado, despertou, este ano, um maior interesse, expresso no maior número de telas apresentadas e na melhor qualidade da contribuição de artistas pernambucanos. Na classificação final, obteve, novamente, o primeiro lugar, o pintor Francisco Brennand que, já em 1947, conquistava a mais alta distinção do júri, o que não deixou de constituir uma surpresa dado o “anonimato” em que, até então, se conservava o artista. Desta vez, a contribuição de Brennand foi mais expressiva. Coube-lhe, com inteira justiça, o prêmio maior, seguindo-se-lhe Murillo La Greca e Fédora do Rego Monteiro (CONTRAPONTO, 1948).

Em 1948, Brennand era um pintor coadunado com os ensinamentos de La Greca. Seu *Autorretrato Como Cardeal Inquisidor* mostra domínio dos efeitos de claro/escuro, das proporções, da forma de representação de um rosto em três quartos. O drapeado do manto vermelho em torno do pescoço convence, apesar de as mãos cruzadas não parecerem bem

¹⁹⁸ Os artigos sobre Ladjane Bandeira publicados nessa edição da revista *Contraponto* são explorados no item “4.3 Ladjane Bandeira: figuração e abstração em sua página de arte”. Os referentes a Cícero Dias já foram analisados no “3.3 Ser Cícero em Paris e Diás no Recife”.

resolvidas quando se encontram com o tecido. De todo modo, a fatura deste trabalho de Brennand não se diferencia muito daquela empregada por Murillo La Greca no retrato de Joaquim Amazonas (figura 16), feito praticamente na mesma época ou o de Lia Saldanha de Alencar¹⁹⁹, executado por volta de 1945 (figura 95). Até mesmo o trabalho apresentado em 1949 no *IV Salão de Arte Moderna*, promovido pela *Sociedade de Arte Moderna do Recife*, guardava fortes referências ao universo temático de La Greca. A não localização do original assim como a baixa qualidade da reprodução encontrada inviabilizam uma análise formal mais acurada (figura 96). De todo modo, é possível ver que Brennand utilizou pinceladas mais largas, soltas e bem marcadas, do que aquelas utilizadas no seu *Autorretrato Como Cardeal Inquisidor*. Por outro lado, a temática religiosa destoava dos quadros apresentados pelos colegas. Apenas Reynaldo Fonseca pintou um São Lucas (figura 97). Os demais distribuíram-se em temas regionais, composições abstratas ou geométricas.

Desde a escolha de retratos e paisagens, até a execução mais próxima daquela prezada pelos “acadêmicos” da *Escola*, mostram como sua produção estava voltada a agradar os jurados dos salões oficiais e dialogava com os artistas locais mais “conservadores”. Apesar de Brennand dizer, em depoimentos recentes, que a exposição de 1948 de Cícero Dias não o chocou, pois “estava acostumado a ver coisas muito mais ousadas” (BRENNAND; DIMITROV, 2011), sua produção pouco se assemelhava à de Cícero, e mesmo à de artistas locais que enveredavam para a abstração, como Hélio Feijó e Augusto Reynaldo. Aparentava-se mais com a de La Greca e Álvaro Amorim, seus professores “acadêmicos”.

A estadia do amigo Cícero Dias no Recife, em 1948, foi fundamental para que Ricardo Brennand organizasse a viagem do filho a Paris no ano seguinte.

Em 1948, ele [Cícero Dias] veio de Paris a Recife fazer uma exposição na *Faculdade de Direito*. Lastimavelmente, nessa exposição Cícero Dias se afastava da pintura onírica e do primeiro surrealismo em favor de uma aproximação com o abstracionismo. Essa mudança provocou uma enorme polêmica, pois a pintura onírica dele era entendida por alguns como “pernambucanidade”, já que ele pintava engenhos, carros de boi, essas coisas. Ainda que eu não gostasse do abstracionismo, a figura de Cícero Dias me fascinou: ele era um pintor que saíra da província e se estabelecera em Paris. Eu havia ganhado duas vezes o prêmio de pintura no Salão de Arte de Pernambuco, concorrendo contra meus professores. Já me sentia um pintor. Um pintor afastado da cena pernambucana: nunca pintei um cangaceiro ou um maracatu na minha vida. Cícero estava mais próximo da geração de papai do que da minha. Ele disse a papai: “Mesmo que em caráter experimental, deixe o menino ir a Paris, eu cuido dele lá. Se ele não tiver amor pela arte, não vai querer ficar na França”. No começo de 1949, com 22 anos, recém-casado, viajei para Paris. Como Gauguin, deixara crescer a barba (BRENNAND, 2002).

¹⁹⁹ Não se sabe muito a respeito de Lia Saldanha de Alencar, apenas que era carioca, gostava de adquirir retratos seus. Posou para o pintor e, quando o Museu Murillo La Greca foi inaugurado, ela doou seu retrato ao acervo.

Assim, em fevereiro de 1949, o casal (Francisco e Débora) instalou-se em um hotel parisiense. herdando a rede de relações de Dias, Brennand conheceu intelectuais e artistas da chamada *Escola de Paris*. Essa sua primeira estadia foi interrompida prematuramente. Débora teve problemas em sua primeira gravidez, obrigando-os a retornarem ao Brasil. O casal volta a Paris entre março de 1951 e fevereiro de 1952. Nessa segunda estadia, Brennand tomou aulas com André Lothe, frequentou o atelier de Fernand Léger, e estabeleceu seu atelier no imóvel que antes havia abrigado o atelier de Francis Picabia, alugando-o da ex-companheira do pintor.

Ao término de sua segunda estadia, e depois de retornar ao Brasil, Brennand parte para a Itália onde visita museus e faz um estágio numa pequena fábrica especializada em produzir majólicas, segundo processos artesanais do século XVI. Na viagem de volta ao Brasil, passa novamente por Paris, onde conhece o pintor Balthus, a quem atribui grande importância para sua formação (Cf. ARAÚJO, 1998).

O cosmopolitismo de Brennand não se apresenta apenas nesses dois ou três anos de viagens internacionais. Em sua família de origem britânica, extremamente rica, a leitura em língua estrangeira era algo corriqueiro. Seus pais e avós possuíam bibliotecas com livros e periódicos importados da Europa. Brennand lembra-se com certo orgulho do fascínio do pai pelo universo da cerâmica, e de como ele se correspondia constantemente com diversos centros produtores da Europa: chegou a trazer um engenheiro inglês para construir os fornos da fábrica de telhas e tijolos. Teria sido ideia deste consultor especialista a construção das arcadas românicas – que ainda hoje são visíveis na *Oficina Brennand* – com a intenção de proteger as peças, ainda quentes, do vento encanado que se criava no local (Cf. BRENNAND; DIMITROV, 2011).

A experiência na Europa alterou profundamente a pintura de Brennand. Foi a primeira vez que, de maneira consistente, entrou em contato com a produção vanguardista²⁰⁰. Após seu retorno, seus trabalhos já não carregavam mais o mesmo leque de referências aprendidos com Murillo La Greca. Em 1953, já explorava motivos florais em vasos e placas cerâmicas. As frutas e vegetais, que rapidamente foram classificados como elementos regionais, tornaram-se temas prediletos para sua pintura. No quadro que apresentou na *Bienal* de 1959, incorporado à coleção de Assis Chateaubriand, as frutas aparecem dispostas em uma gamela, nos moldes de uma natureza morta (figura 98). Os tons amarronzados predominam. Mesmo o amarelo mais

²⁰⁰ É preciso lembrar que Brennand tinha apenas três anos de idade quando Vicente do Rego Monteiro trouxe a exposição da *Escola de Paris* ao Recife, em 1930. Tampouco as obras de Vicente são mencionadas por Brennand ou por qualquer outro biógrafo e crítico do artista como sendo relevantes para sua formação.

vivo está puxado para o terra. Certamente esta tela desagradaria a La Greca, assim como as pinceladas simples e as cores transparentes do quadro cerâmico *Bananas*, de 1958 (figura 99).

Essa sua participação na Bienal de 1959 trouxe-lhe constrangimento e prestígio. Suas telas foram colocadas junto às dos pintores primitivos. Ladjane Bandeira noticia o fato sem apegar-se muito ao “erro”:

Francisco Brennand está agradando em São Paulo com os trabalhos que enviou para a *V bienal*. Mereceu elogios de Malraux, que, segundo dizem os jornais paulistas, só gostou dos primitivos. Desse modo, Brennand que figurou entre os primitivos assim está sendo considerado, erroneamente, pelo escritor e ministro francês (BANDEIRA, 1959a).

Vinte dias depois, o suposto equívoco torna-se apenas elogio na coluna de Ladjane que anunciava, pela segunda vez, a exposição de Brennand numa galeria paulista: “Continua aberta ao público de São Paulo na galeria das *Folhas*, a exposição dos trabalhos de Francisco Brennand, ultimamente elogiado por Malraux, na *V Bienal*” (BANDEIRA, 1959b).

Entretanto durante a entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* em 1998, Brennand relembra o ocorrido:

Em 1959, quando participei da *Bienal de São Paulo*, os paulistas inventaram que não havia pintores, e fizeram uma mostra só em preto-e-branco. Só havia gravadores e desenhistas. Colocaram-me, então, no meio dos primitivos. Acontece que André Malraux, então Ministro da Cultura do presidente Charles de Gaulle, em visita meteórica à *Bienal*, parou exatamente diante de minhas telas e exclamou: “Magníficos e puros.” Pode ser que Malraux tenha incorrido num erro, porque, afinal, para os franceses, tudo o que não é francês é excêntrico (ALVES FILHO, 1998).

Em outra entrevista, esta de 2002 ao jornal *Folha de S. Paulo*, Brennand também comenta o caso usando praticamente as mesmas palavras. Apenas o final é ligeiramente diferente, enfatizando o suposto erro da curadoria e da interpretação de Malraux: “Faço a indagação: será que até Malraux se enganou e pensou que minha pintura era primitiva? Tudo é possível” (2002).

Esses vegetais ganham formas mais leves e luminosas nas ilustrações da revista *Nordeste*, dirigida por Esmaragdo Marroquim e Ladjane Bandeira²⁰¹. Na capa da edição de outubro de 1960 (figura 100), Brennand trabalha com tons claros de azul, verde e amarelo. O preto do desenho confina apenas em parte as cores. É justamente a não coincidência do limite das cores, sobretudo do azul e do verde, com traçado negro, e o uso das partes brancas do fundo deixadas à mostra, que criam uma sensação de transparência e luminosidade. Efeito semelhante ao encontrado no painel do aeroporto, mas agora com temas florais e com o caju

²⁰¹ Foram encontrados seis exemplares desta publicação no setor de Obras Raras da *Fundação Joaquim Nabuco* referente às edições de julho e outubro de 1960, dezembro de 1961, julho e dezembro de 1963 e setembro/outubro de 1965.

no centro da imagem. Aqui, suas obras já estão completamente transformadas, se a referência for seu *Autorretrato Como Cardeal Inquisidor*.

Em 1973, quando Ariano Suassuna, amigo de Brennand desde os tempos de colégio, formulava o *Movimento Armorial*, identificou nesses quadros dos cajus o indício de uma pintura brasileira²⁰².

Nos quadros do grande Francisco Brennand, certos frutos e folhagens aparecem como selos ou brasões pintados no centro da tela, como se esta fosse um enorme escudo de armas: o Caju vermelho ou amarelo é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a nossa insígnia vegetal brasileira, assim como a onça é o nosso animal heráldico mais característico (SUASSUNA, 1999, p. 230).

A temática floral não era exclusividade de Brennand. Na edição de julho de 1960 da mesma revista *Nordeste*, Adão Pinheiro (1938), jovem artista gaúcho radicado em Pernambuco, publica uma xilogravura (figura 101) retratando um arranjo de flores. Ladjane também trabalha com esse tema na capa e nas ilustrações do miolo da edição de julho de 1963. Sua referência às imagens de Brennand é nítida no uso do contorno e do gesto (figura 103). O esculpir na madeira, no caso da imagem de Pinheiro, não permitiu ao artista um resultado com os mesmos movimentos soltos e leves que Brennand conseguia com o pincel. Nas ilustrações de Ladjane, as composições também parecem mais rígidas, menos transparentes e luminosas, o que a afasta das soluções propostas por Brennand. De qualquer maneira, essas imagens ajudam a vislumbrar um artista inserido no mundo das artes de Pernambuco, olhando a produção de seu pares e sendo visto por eles.

O painel do Aeroporto de Guararapes foi executado praticamente no mesmo período: em 1958. Nele, assim como em outros painéis e telas, a preocupação com a luminosidade da representação é completamente distinta daquela praticada por La Greca. Foi essa luminosidade que chamou a atenção de Gilberto Freyre, quando escreveu sobre o pintor em 1962, ou seja, antes de sua incursão à escultura cerâmica de maneira sistemática.

Observam-se, no que ele pinta, efeitos de uma luz inconfundivelmente tropical que dá um brilho estético às formas e às cores pintadas. Mas que parece por vezes ir além: e atravessar poeticamente, religiosamente até, essas formas e essas cores, revelando de pessoas e de coisas intimidades que de outro modo não apareceriam; e intensificando nelas significados que, sem isto, não seriam, talvez, notados. Em vez de apenas avivar bizarrices – do ponto de vista europeu – de forma, e exotismo – do mesmo ponto de vista – de cor, seu tropicalismo vai além: busca intimidades dentro de excessos de luz que, por serem excessivamente luminosos, escondem muitas delas. Donde a importância da pintura de Brennand como uma série de revelações de intimidades escondidas dentro dos excessos de luz tropical. Um modo especialíssimo, paradoxal, até, o seu, de ser tropicalista. Mas tropicalista

²⁰² Liderado por Ariano Suassuna, o *Movimento Armorial* buscava unir cultura erudita e popular na construção de novas obras de arte genuinamente brasileiras em diferentes linguagens (teatro, música, dança, romance, poesia etc). Para mais detalhes ver: Suassuna (1974, 1999), Santos (1999), Moraes (2000), Nogueira (2002) entre outros.

ele é. Um dos maiores, um dos mais intensos, que tem havido na história das relações da arte com o trópico (FREYRE, 2010d, p. 202–203).

Brennand também identifica essa luminosidade e admira nos trabalhos de Nestor Silva, pintor pernambucano pertencente ao *Grupo dos Independentes*, que faleceu precocemente. Financiado por Augusto Rodrigues²⁰³, o pintor criou alguns quadros que dispersaram-se no mercado privado recifense dos anos 1930-1940. Ricardo Brennand chegou a ter alguns. Num longo trecho da entrevista, Brennand faz algumas considerações sobre a luminosidade particular de Recife e como os artistas locais buscaram captá-la.

No grupo de Mário Nunes, Baltazar da Câmara, Murillo La Greca, Lula Cardoso Ayres, teve um pintor, Nestor Silva, com uma trajetória muito curta, pois morreu muito cedo, tuberculoso e louco, mas que foi um pintor de mão cheia. Se tivesse sobrevivido teria sido um grande pintor. Eu conheço um quadro dele pintado numa tabuazinha de caixa de charuto – que em geral era de cedro, portanto se conservava – que são as lavadeiras, de uma região aqui perto de Olinda chamada Salgadinho, lavando roupa. Tem uma figura de preto com um pano na cabeça, parece um quadro de Gauguin. Esse quadro esteve na mão de meu pai, depois foi vendido e não sei por onde anda. Ele era um pintor de paisagens incomparável.

Cícero Dias sempre diz “eu pinto a luz de Pernambuco”. Nunca pintou a luz de Pernambuco, Cícero Dias. Nem enquanto pintor onírico nem enquanto pintor abstrato ou posterior à abstração, com influências abstratas, mas guardando um pouco do figurativo. Ele tem o mérito de dizer “Recife tem a mais bela luz do mundo”. Ele sempre disse isso. E ele tem razão. A luz de Recife é incomparável. Ele dizia “só comparável à luz de Taormina, na Sicília”. Se você for para Natal, já tem uma luz excessivamente branca, quase ofuscante. Se você vai a Fortaleza aí você tem que estar assim [franzindo os olhos], não vê nada. Se você vai a Alagoas já é diferente. Vai a Salvador, é diferente. Recife de fato tem uma luz excepcional. As coisas são claras, diamantinas, depois da chuva, num dia de sol, isso aqui é como se fosse o paraíso, tudo brilha, são gemas brilhantes, pedras preciosas, os verdes... Porque nós não temos muitas cores. Quando os europeus falam “as cores dos trópicos”, eu fico abismado. Cores eles têm! Eles têm cores no outono. Nós não temos cores. Temos alguns pássaros coloridos, mas não vegetais. O flamboyant não é uma planta nossa. O vermelho do flamboyant. Isso vem de fora, vem do Pacífico. As mangueiras mudam de cor e ficam com um verde acobreado, tem o pau d’arco que fica amarelo ou roxo, mas se você vê a selva amazônica é a escala que é grandiosa, fora da escala humana. Algo de terrível, próximo ao horror. Mas não que seja colorido. Antes o *Tristes tropiques*, do Lévi-Strauss. Nada de muitas cores. Nós não temos muitas cores. Essa é a minha visão. Agora, temos uma luz excepcional. Essa luz de Pernambuco, de Recife eu só vi em Nestor Silva. Modéstíssimo, sempre pintando telas pequenas ou médias, em cima de estopa. Protegido por um dentista que antecipou-se a outros críticos em descobrir o gênio de Nestor Silva. Tratava-se do pai de Augustinho Rodrigues, de Abelardo, de todos os Rodrigues que foram pessoas ligadas à arte. Nestor sobreviveu por conta dele. Nestor era absolutamente desconhecido, paupérrimo. Desenhava como um grande desenhista, o desenho dele pode ser comparado a um desenho de Rodin, não deixa nada a desejar.

²⁰³ Dentista de profissão, Augusto Rodrigues era o pai de Augusto (Augustinho) (1913 - 1993) e Abelardo Rodrigues (1908 - 1971). Ambos os filhos também se envolveram no mundo das artes. Augustinho, além de artista e jornalista, foi fundador da *Escolhinha de Arte do Brasil*, em 1948, no Rio de Janeiro. Abelardo Rodrigues foi um dos responsáveis pela “descoberta” e divulgação das obras de mestre Vitalino, formando uma grande coleção de suas peças, hoje expostas no *Museu do Barro* em Caruaru. Sua coleção de Arte Sacra também possui significativa importância. Quando faleceu, os governos de Pernambuco e da Bahia disputaram a posse das peças que acabaram por ficar em Salvador no *Museu Abelardo Rodrigues*. Foi um dos incentivadores e mecenas da *Sociedade de Arte Moderna do Recife* (JUREMA, 1973; RODRIGUES; BORBA FILHO, 1967; RODRIGUES, 2008, p. 61).

Os casebres daqui, ou essas casinhas populares pintadas de cores, que não são essas cores de hoje em dia, dessas multinacionais, que estão transformando nosso país num papagaio, tem azul, violeta, verde, laranja, está ficando o carnaval. Não, era o ocre das cidades árabes. E essas casas pobres, com calçadinha tortuosa, a rua sem calçamento... Subúrbio. Ele era um pintor de subúrbio. Com uma luz admirável, essa luz branca do Recife. Exata. Os coqueiros de Olinda, ele pintava cenas de praia incomparáveis, era um pintor de coqueiro. Zé Claudio é o mestre dos coqueiros, grande pintor, admirável pintor o Zé Claudio, não tenho engano nenhum que aquele é visceralmente pintor. Mas os coqueiros de José Claudio parecem pintura acadêmica junto as de Nestor Silva. Nestor Silva não precisa detalhar folhinha de coqueiro não. Ele pinta ao largo e é o coqueiro em toda sua graça e movimento.

Telles Júnior, grande paisagista, mas era um pintor acadêmico. Então ele pintava a nossa paisagem, você reconhece através da silhueta das coisas, e não pela cor. Porque ele pintava tudo marrom. Era tudo terra. Para você definir verdes com terras... (BRENNAND; DIMITROV, 2011).

Apesar desse depoimento ser muito posterior à execução do painel do aeroporto, a preocupação com a luminosidade parece ter guiado Brennand no movimento de renovação de sua pintura após o retorno da Europa. Tal característica fica clara principalmente no uso do branco e de versões claras de amarelos, verdes, azuis. Nesse caso o uso das cores oferece uma sensação de transparência, sobretudo pelo uso dos contornos em preto das figuras que, ao mesmo tempo, não chegam a aprisionar o colorido. Também o uso da pintura sobre painel cerâmico auxilia a encontrar um poder de transparência e brilho. Essas singularidades acentuam-se quando comparadas com o painel pintado por Lula Cardoso Ayres, em 1952, no *Cinema São Luiz* (figura 102). As cores são menos fluidas, mais estanques e chapadas diminuindo o efeito de luminosidade de toda a composição, apesar de elas serem parecidas quando tomadas de maneira isolada.

Na edição da revista *Nordeste* de setembro e outubro de 1965, Brennand volta a ilustrar a capa (figura 104). Praticamente os mesmos recursos. Contornos em preto, mas agora encerrando as cores vivas e luminosas: azul, verde, amarelo vermelho alaranjado. O uso do fundo branco parcialmente exposto auxilia a iluminação, assim como os traços gestuais contornando as formas orgânicas das flores, caules e folhas, reforçam a leveza do arranjo no vaso. Nas ilustrações do miolo, tais como na figura 105, a limitação da cor utilizada na impressão do periódico (preto e vermelho) fez com que Brennand escolhesse apenas traços negros.

Uma dessas composições vegetais pode ser vista no painel executado para o escritório da Bacardi, na Flórida (figura 105). Em 1962, a empresa, fugindo da Revolução Cubana de 1959, instalou sua sede em Miami, e veio ao Recife na intenção de construir uma nova destilaria. Seus representantes procuraram os Brennand para, entre outros negócios, comprar garrafas de vidro que a família produzia. A aproximação das duas corporações levou

Francisco a executar o mural no prédio da sede da empresa em Miami, assinado pelo arquiteto de origem cubana Enrique Gutierrez. Diz o artista:

A área total do mural chegava a mil metros quadrados. Não queria fazer nada abstrato. Pensei em dividir o espaço em pequenas unidades menores, à maneira de Giotto, e contar uma história. Mas tive medo de parecer folclórico. Fiz então um grande plano com motivos florais, com caules, raízes e flores entrelaçadas. Nisso, talvez estivesse influenciado por Léger, pois admirava as suas naturezas mortas. Só fui ver esse mural muitos anos depois, em 1975. Ele não destoava da paisagem. Soube, com grande alegria, que a prefeitura de Miami tinha instituído um prêmio para as melhores construções da cidade, e o edifício da Bacardi com o meu mural havia sido vencedor na categoria edifício de escritórios (BRENNAND, 2002).

Desse modo, o seu painel com temas florais agigantados, pintados em azul, com fundo em branco, inaugurado em 1963, apresentava uma espécie de versão das mesmas ilustrações que vinha fazendo na revista *Nordeste*. A mesma preocupação em não ser folclórico que anunciava para o painel do aeroporto reaparece. O fundo branco e o luminoso azul fizeram com que o prédio ficasse conhecido em Miami como o “The blue-and-white tower”. Segundo a imprensa estadunidense, o prédio de oito andares representa um símbolo da influência cubana na arquitetura da cidade com seus azulejos “espanhóis” [Spanish tiles] azuis e brancos. Allan Shulman, professor de arquitetura da Universidade de Miami afirmou: “a marca de Miami é sua identidade como uma cidade tropical. [...] O Prédio da Bacardi é exatamente o tipo que reverbera nossa consciência do que Miami é” (THE ASSOCIATED PRESS, 2009)²⁰⁴.

A luminosidade perseguida por Brennan em suas ilustrações e murais foi capaz de fazer com que, mesmo em Miami, a cor do trópico fosse reconhecida. Se Gilberto Freyre fosse vivo, quiçá ficaria envaidecido, ou dissesse que aí estava reconhecida a “universalidade da região”.

É curioso que todos os críticos tenham rapidamente percebido o caráter telúrico das imagens criadas por Brennan e nenhum as tenha relacionado com aquelas produzidas por Fernand Léger. Se for considerado o quadro de 1954 *Dois Mulheres Segurando Flores* (figura 107), os recursos de composição são muito semelhantes. Contornos bem marcados com gesto de pincel, cores que não são encerradas pelos traços do desenho, uso do branco conferindo luminosidade e leveza à composição. Em outras palavras, certas cores que poderiam muito bem ser tidas como “tropicais”, sobretudo o verde, o amarelo, o azul. Ou ainda o quadro *Femme avec fleurs*, de 1952 (portanto do mesmo ano em que Brennan retornou de Paris), no qual uma mulher segura uma flor desenhada com traços muito

²⁰⁴ Segue o texto original: "Miami's brand is its identity as a tropical city [...] The Bacardi buildings are exactly the sort that resonate with our consciousness of what Miami is about."

semelhantes aos utilizados pelo artista pernambucano. O fundo branco acinzentado é interrompido por planos verdes, azuis, amarelos e vermelhos, que perpassam o desenho. Seria necessário visualizar os quadros de Brennand lado a lado com os de Léger para poder comparar de maneira precisa as cores utilizadas por ambos os artistas. Contudo, não parece muito improvável que, se Brennand tivesse pintado o quadro *Femme avec fleurs*, os críticos brasileiros diriam que a fatura da personagem teria sido baseada nos folhetos de cordel; que o verde seria o da zona-da-mata, o azul do céu dos trópicos, e que o amarelo e o vermelho lembrariam a luminosidade do Recife ou algo semelhante.

O dado biográfico referente ao estudo na Europa, quando mobilizado pela fortuna crítica, aparece como indício de pintor consciente, bem formado e, portanto, digno de ser considerado pela história da arte brasileira. No momento de analisar as obras, porém, todos apagam os possíveis diálogos travados entre aluno e professores franceses, para concentrar as apostas interpretativas na relação entre artista e ambiente que o cerca. O apagamento sistemático das referências à arte europeia opera em duas chaves paralelas. Para os críticos de fora de Pernambuco, assumir que Brennand dialoga diretamente com a arte produzida na Europa significa, de alguma forma, perceber que a província possui seus canais próprios de diálogo com o centro internacional sem a necessidade de pagar pedágio nas instâncias nacionais de legitimação. Quando os seus quadros são expostos junto aos primitivistas na *Bienal* de São Paulo, Malraux o elogia como se fosse um pintor ingênuo e sua formação na pintura ocidental é obliterada. Brennand está sendo privado, nesse sentido, de integrar o conjunto dos artistas brasileiros, restando-lhe apenas a posição de um pintor local, expressão de uma realidade específica de uma dada região do país.

Se Brennand apostasse em se firmar discursivamente como um pintor formado pela tradição europeia, por artistas de vanguarda na França, muito provavelmente o nativismo pernambucano seria acionado para rechaçá-lo, tal como ocorrera nos casos de Vicente do Rego Monteiro e Cícero Dias, pintores considerados mais franceses do que pernambucanos ou brasileiros, portanto menos interessantes, pelo menos aos olhos dos pares locais.

Assim, a alternativa encontrada foi outra. Mesmo as imagens sendo reconhecidas como insígnias, heráldicas, brasileiras, por Ariano Suassuna; como tropicais, por Freyre e pelos estadunidenses; segundo a racionalização posterior de Brennand, as formas orgânicas, folhas, flores e frutos agigantados em gestos largos não exploram nem a brasilidade do referente, nem o diálogo com Léger, mas sim sua relação com a sexualidade humana. Diz o artista em depoimento posterior à produção dessas imagens:

No Nordeste há muitos cajueiros, com formas estranhas, sexuais. Todas as minhas pinturas tinham cajus imensos misturados às mangas, que são frutas de enorme sensualidade – a maciez e a textura da manga são como a pele de uma mulher (BRENNAND apud COURI, 2000).

Ou ainda para justificar o gigantismo das imagens:

Eu estava a procura de alguma coisa que se deixasse ampliar. A figura humana não se deixa ampliar impunemente. Depois de certo ponto, passa a ser um monstro, como um colosso. Sempre desagradável. Enquanto que os vegetais não reclamam, eles se deixam ampliar facilmente. E as formas vegetais são muito próximas das formas humanas. A anatomia do homem e da mulher estão muito presentes, isso eu tirava partido muito conscientemente. E na cerâmica eu comecei a fazer essas ampliações e isso teve influência sobre a minha pintura na época (BRENNAND; DIMITROV, 2011).

Apesar da experiência profissional de exportação de um painel para os Estados Unidos, a carreira de Brennand, instalado no Recife, não diferia muito daquelas traçadas por outros artistas locais. Sua legitimidade enquanto artista se dava, assim como para Lula Cardoso Ayres, pelos prêmios nos salões pernambucanos, pela aceitação de seus trabalhos na *Bienal de São Paulo* (mesmo que na ala primitivista), pelas exposições realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo²⁰⁵, pelas encomendas de obras públicas que recebia (não apenas o painel da Batalha de Guararapes e o do aeroporto, mas em outros edifícios privados) e pelas aparições como ilustrador na mídia impressa.

O trabalho de ilustrador, fundamental para a carreira de Lula, só foi menos expressivo em Brennand pelo fato de ele não precisar vender sua força de trabalho para sobreviver e, até 1966, de ainda estar ligado às atividades empresariais da família que, diferente da de Ayres, soube transformar o capital canavieiro decadente em capital industrial ascendente logo no início do século.

O grande feito de meu pai talvez tenha sido esse. Ele herdou uma usina de açúcar e ser usineiro de açúcar no Nordeste é pertencer a uma casta. Uma casta intocável. Pois bem ele se despojou, ele vendeu as máquinas da usina e, aproveitando o prédio, transformou em uma fábrica de porcelana. Essa foi a grande ideia de meu pai. Um aficionado pela arte cerâmica e um colecionador de porcelana,

²⁰⁵ Para além das exposições coletivas, Brennand realizou as seguintes individuais: 1960 - São Paulo SP - Pinturas e Cerâmicas, no MAM/SP; 1961 - Salvador BA - Pinturas e Cerâmicas, no MAM/BA; 1961 - São Paulo SP - Individual, na Galeria São Luís; 1961 - Olinda PE - Pinturas e Cerâmicas, na Galeria da Ribeira; 1963 - Natal RN - Individual, na Galeria de Arte e Prefeitura Municipal; 1965 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Petite Galerie; 1969 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Astréia; 1969 - João Pessoa PB - Individual, na UFPB; 1969 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Petite Galerie; 1976 - Washington (Estados Unidos) - Desenhos e Cerâmica de Francisco Brennand, na Association of The Inter-American Development; 1989 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Montessanti – Roesler; 1989 - Londres (Inglaterra) - Individual, na Galeria The South Bank Center - Royal Festival Hall; 1993 - Berlim (Alemanha) - Pinturas e Cerâmicas, no Museu Staatliche Kunsthalle Berlin; 1994 - Recife PE - Pinturas, na Galeria Espaço Vivo; 1994 - Recife PE - Pinturas, na Plêiade Galeria; 1998 - São Paulo SP - Individual, na Pinacoteca do Estado; 1999 - Brasília DF - Individual, no Teatro Nacional de Brasília; 2000 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Casa França-Brasil; 2000 - Recife PE - Brennand: a procura da forma, no Centro Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco; 2000 - Manaus AM - Esculturas e Desenhos, no Centro Cultural Palácio Rio Negro; 2004 - Curitiba PR - Brennand Esculturas: o homem e a natureza, no Museu Oscar Niemeyer (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2013).

sobretudo companhia das índias, porcelana chinesa. A vida inteira dedicada a esse fascínio. A vida inteira mantendo correspondência com centros cerâmicos da França (BRENNAND; DIMITROV, 2011).

O que recentemente o filho descreve como a perseguição a uma paixão vocacional, espécie de alma de artista que se despoja do *status* social em busca de uma paixão, foi narrado pelo artista de maneira mais fria e economicista em entrevista de 2005:

Meu pai herdou uma usina de açúcar, mas foi capaz de prever que a indústria canavieira nordestina estava fadada ao desastre. Então, em 1917, se encaminhou para o setor de cerâmica. Fabricou telhas e tijolos, material sanitário e ladrilhos de piso e, em 1947, inaugurou a fábrica de porcelana. Antes de iniciar a fabricação da porcelana, fez prospecções em todo o interior nordestino à procura de feldspato, caolim, argilas, dolomita, quartzo, enfim, de todos os materiais necessários à produção de porcelana. Em correspondência com centros cerâmicos franceses soube que eles já haviam testado todos esses materiais do Brasil e informaram que nunca tinham visto um caolim tão puro. Foi por conta dessa matéria-prima extraordinária que ele conseguiu fazer uma das melhores porcelanas do Brasil. Logo no início de Brasília, quando houve um concurso para a fabricação da louça presidencial, nós ganhamos e fomos os primeiros fornecedores. Essa fábrica fechou em 1967 (MOURA; BRENNAND, 2005).

Desse modo, a conversão de usineiro a industrial apaixonado por cerâmica pode ser lida também como uma aposta econômica exitosa do pai, e com forte repercussão nos trunfos disponíveis para a carreira artística do filho. A decadência econômica vivida pelo setor açucareiro não atingiu os Brennand. Na trajetória desse artista, não há nenhum paralelo com as experiências financeiras vivenciadas por Ayres, que nos anos 1940 foi obrigado a auxiliar seu pai na gestão da Usina Cucaú, vendida em seguida; ou por Vicente do Rego Monteiro, fracassado em seu projeto de erguer um engenho produtor de aguardente.

A herança dos Brennand parece ter sido melhor gerenciada tanto nas reacomodações do mercado (com mudança de foco empresarial e diversificação de atividades produtivas), quanto na transmissão do controle entre herdeiros na gestão do patrimônio acumulado. Francisco conta que, desde meninos, ele e os irmãos foram preparados para assumir os negócios da família. Esse seria o trajeto esperado para sua carreira tal como foi para as de seus outros três irmãos. E, de certa maneira, mesmo se desligando das atividades das empresas familiares, essa formação permitiu a Francisco gerir sua própria fábrica de ladrilhos e de esculturas cerâmicas; mesmo sendo uma atividade “da mão”, como o pintor gosta de frisar, mantém fortes relações com o processo industrial de produção e cálculo de viabilidade econômica das peças²⁰⁶.

²⁰⁶ Segundo a reportagem “Brennand: A cerâmica como expressão do moderno”, publicada no *Jornal do Commercio* em 21 de agosto de 1977, a manutenção dos fornos a 1400 graus em regime de 24 horas só se tornava economicamente viável se uma produção de revestimento fosse mantida em paralelo à artística. Caso contrário, as peças seriam muito caras (MARCONO, 1977). Há, portanto, um cálculo empresarial a ser feito mesmo durante a produção artística.

A partir de 1971, quando a antiga olaria é transformada na *Oficina Brennand*, a estratégia do artista muda completamente. Ele deixa de se preocupar em captar a luminosidade dos trópicos, em pintar seus vegetais, e passa a fazer esculturas cerâmicas pouco ou nada semelhantes a nenhuma produção artística local. Se os florais tinham sua reverberação nas obras de Abelardo da Hora, Adão Pinheiro, Ladjane Bandeira, o mesmo não ocorre com as suas esculturas cerâmicas que em nada se parecem às de Corbiniano Lins, de Abelardo da Hora, de Bibiano Silva ou qualquer outro artista pernambucano contemporâneo.

Suas esculturas não são luminosas como os painéis. Tal como a crítica especializada gosta de caracterizá-la, são “misteriosas”, “míticas”, “fálicas”, “totêmicas” etc. Apesar da insistência em associá-las a uma espécie de pernambucanidade difusa, tal como já foi demonstrado, as peças por si mesmas não permitem tal associação. Por outro lado, a linha de revestimento cerâmico produzida pelo artista parece ter criado um efeito identitário.

Sua singularidade no mercado dos ladrilhos criou visualmente uma marca²⁰⁷. Não é raro caminhar pelo Recife e ver prédios revestidos com eles ou suas imitações. Os ladrilhos revestem dutos de ventilação e pilastras de sustentação das vigas metálicas no Aeroporto Internacional de Guararapes (figura 4). A continuidade entre a matéria cerâmica dos ladrilhos e a das esculturas reforça ainda mais essa identidade entre artista e industrial. As cores de muitas de suas peças são semelhantes às dos ladrilhos; e, mesmo quando não há esculturas, os ladrilhos dão conta de registrar sua assinatura, como no prédio da SUDENE, construído em 1972. Esse, certamente, foi o primeiro grande mostruário das possibilidades de uso dos ladrilhos Brennand.

As diferenças de tonalidade das peças chocaram muito no começo. Eu enviava o mostruário para algumas pessoas conhecerem a cerâmica e elas o devolviam, dizendo que não queriam refugo. Mas logo apareceram arquitetos jovens que gostaram e, aos poucos, o mercado foi aceitando...

[...] Seu primeiro uso em grande escala foi no revestimento das fachadas e pisos do edifício-sede da SUDENE, em 1972. E ainda está lá, intacta, desde aquela época. Para participar da concorrência da SUDENE, a cerâmica foi submetida a vários testes de qualidade, e descobriram que a sua dureza rivalizava com a do quartzo, que é sete²⁰⁸: teoricamente indestrutível (MOURA; BRENNAND, 2005).

No site www.brennand.com.br (acessado em 7/9/2013), há um catálogo completo dos diferentes tipos de ladrilhos e peças decorativas – jarros, bules, vasos, cinzeiros que levam a marca do artista. Na seção “ambientes decorados”, há fotos de projetos executados por

²⁰⁷ Claro que com o tempo outras fábricas passam a produzir ladrilhos semelhantes, no entanto, com um pouco de treino é razoavelmente simples identificar um azulejo produzido pela *Oficina Brennand* e uma imitação. Mesmo que a imitação seja realmente fidedigna, Brennand, ao menos é o que parece, conseguiu associar esse estilo de ladrilho a uma de suas marcas, o que torna a questão da autenticidade um tanto irrelevante.

²⁰⁸ Provavelmente Brennand se refere à *Escala de Mohs*, que classifica a resistência dos minerais em uma escala de 1 a 10.

arquitetos brasileiros que utilizaram os revestimentos. Em alguns casos, os arquitetos fazem pequenos depoimentos sobre a cerâmica. Curioso que praticamente todos os depoimentos relacionam os ladrilhos à “brasilidade”.

Pensar em Brennand é como refletir sobre as coisas da nossa terra. É trazer aos sentidos por meio da razão a cultura brasileira. É entender o quão industrial é nossa tradição. O quão moderna é nossa singularidade (Eduardo Franco Correia apud OFICINA BRENNAND, 2013)

Brennand pode ser resumido em BRASILIDADE! (Ivan Guimarães apud OFICINA BRENNAND, 2013 grifo do autor) (, grifo do autor).

Há trinta anos continuo especificando, sempre que possível, a cerâmica Brennand. Ela representa a extrema sofisticação do industrial com sabor artesanal.

As cores cambiantes, as texturas inesperadas, e sobretudo um produto que é nosso, criado por aquele que representa a síntese entre o profano e o sagrado, visceralmente brasileiro, com todas as misturas e matizes que nossa cultura representa (José Goiana Leal apud OFICINA BRENNAND, 2013).

A cerâmica Brennand traduz, com engenho, arte e acima de tudo qualidade, aspectos da nossa identidade cultural. Por isso, sempre recomendo o seu uso (Lourival Costa apud OFICINA BRENNAND, 2013).

Na esquina da importante avenida Agamenon Magalhães com a rua Dr. Bandeira Filho, no prédio que hoje abriga a empresa de telefonia Embratel, há uma série de painéis cerâmicos com a marca da *Oficina Brennand* (figuras 109 e 110). Compostos por ladrilhos coloridos, os painéis funcionam no limite entre a abstração e o mostruário de cores, tamanhos e texturas que o artista possa vir a fabricar. É uma das obras expostas gratuitamente ao público que consagra Brennand enquanto artista, e, ao mesmo tempo, divulga os produtos industriais de sua *Oficina*. Talvez esse limite tênue, entre objeto artístico e peça industrial, justifique a inserção do logotipo da *Oficina* – o símbolo de Oxossi estilizado por Aloísio Magalhães – junto à assinatura do artista no canto inferior direito, marca na maioria das vezes ausente de suas esculturas artísticas.

Na *Oficina Brennand*, a associação entre ladrilhos e esculturas torna-se harmônica. Os pisos, as paredes e os pedestais foram revestidos com praticamente a mesma matéria e o mesmo jogo de cores das esculturas. A *Oficina*, que muitos críticos denominam “templo”, “catedral” (dado o caráter místico e elevado), ou “work-in-progress” (uma vez que sempre uma nova peça, um ambiente ou mesmo um pavilhão são incorporados ao conjunto), também pode ser vista como uma espécie de enorme showroom do artista/industrial²⁰⁹. Dependendo

²⁰⁹ No artigo “Quando a arte engole o homem”, publicado no *Jornal do Commercio*, em 17 de junho de 1979, o autor afirma: “acusado [Brennand] por muitos, principalmente no Rio e São Paulo, de ser um industrial da arte, sua oficina, que atualmente produz mais de 1500 metros quadrados mensais de ladrilhos, pisos e azulejos e todas as formas básicas das peças que comercializa [...]” (JORNAL DO COMMERCIO, 1979). Apesar de não ser possível identificar especificamente quem seriam os acusadores, nota-se que a acusação circulava no mundo artístico.

do objetivo, pode-se optar por uma escultura (apesar de nem todas estarem à venda), por um padrão de azulejos, por uma peça decorativa de menor dimensão expostos na cafeteria (bules, cinzeiros, vasos etc.), ou simplesmente consumir o engenho São João como um passeio turístico durante as férias no Recife.

Todos os ambientes são bem cuidados e agradáveis. Os jardins bem planejados, sendo um deles assinado por Burle Marx; a *Accademia* abriga seus quadros; as esculturas estão espalhadas pelos jardins e pelas instalações da antiga olaria²¹⁰. Brennand foi capaz de transformar sua maior obra de arte, o complexo do engenho São João, num dos pontos turísticos da cidade do Recife, certamente mais visitado do que outros museus locais que abrigam as obras de seus colegas. Em 2012, a *Oficina Brennand* recebeu cerca de 23 mil visitantes (VICTOR, 2013).

Não há dúvidas de que Brennand seja considerado um artista pernambucano. Não porque suas peças narrem ou descrevam uma “pernambucanidade”, mas pelo fato de que foram as condições objetivas da sociedade pernambucana em diversas esferas que balizaram a produção, a circulação e a recepção da arte de Brennand. Ele se construiu como um artista pernambucano e, posteriormente, mesmo à sua revelia, continuou a ser reconhecido como tal.

Seus trabalhos iniciais – os painéis luminosos – pagavam o pedágio necessário aos artistas locais, de tratar de assuntos ligados à terra. Mesmo que Brennand tivesse outras referências (como as pinturas de Léger), e inserisse preocupações de cunho formal (tal como as formas passíveis de ser ampliadas, a luminosidade, a transparência etc.), ficou conhecido como o “pintor dos cajus”, como ele mesmo diz. Esse pedágio era necessário para se firmar como um pintor instalado em Recife. Comparando com outros artistas locais, não parece que outra saída fosse possível. Seria fortemente rechaçado caso buscasse um reconhecimento enquanto artista dialogando diretamente com Paris.

A partir do momento em que passa a controlar todo o circuito de suas obras (a autonomia na aquisição de matéria prima²¹¹, a posse dos meios de produção, permitindo o controle de custos das peças sob encomenda e a experimentação de diferentes materiais, a

²¹⁰ A galeria que comporta seus quadros chama-se *Accademia* em homenagem ao museu de mesmo nome da cidade de Veneza, na Itália. A homenagem é também uma forma de autopromoção, uma vez que busca estabelecer uma relação de correspondência entre o homenageante e o homenageado.

²¹¹ Wellington Virgolino, por exemplo, dependia das tintas fornecidas pelo marchand Ranulpho, como será explorado mais adiante.

construção de seu próprio museu²¹²), obtém condições excepcionais que o colocam em absoluta vantagem na disputa pelos espaços públicos e privados de exposição e consagração, face aos demais artistas locais, despojados de todo esse aparato produtivo de obras e renome²¹³.

Artigo do *Jornal do Commercio* de 1979 acusa Brennand de praticar concorrência desleal no mercado de painéis, criado na cidade após a lei Abelardo da Hora. Segundo o autor do artigo, os outros artistas que apresentavam seus projetos tinham de incluir o custo da fabricação dos ladrilhos no orçamento. Já Brennand, como fabricava os próprios ladrilhos, tinha meios técnicos e econômicos de controlar os custos da produção, visando derrubar o preço da obra e ganhar a concorrência²¹⁴. Isso explicaria, em parte, a sua forte presença na paisagem urbana, o que o legitimou como artista local e, ao mesmo tempo, transformou-o em uma espécie de, nas palavras do artigo, “artista oficial da cidade”. Tanto por suas esculturas quanto por seus ladrilhos, espalhados pela cidade, a identidade de Francisco Brennand se confunde com a própria identidade da cidade (Cf. JORNAL DO COMMERCIO, 1979).

Essa legitimidade pública aumentou ainda mais sua margem de manobra para se desvencilhar de temas ligados à região nas esculturas, afinal ele é o artista local por excelência, com obras pela cidade e atelier/museu/jardim elencado como ponto turístico. Por outro lado, a linha de azulejos utiliza uma estratégia de marketing que reforça suas ligações com uma certa “brasilidade”, mesmo que difusa. Há, portanto, dois discursos em tensão na construção de sua personagem para o público. Um ceramista livre da necessidade de representar seu torrão, e um industrial nacionalista²¹⁵ que usa a “nossa própria matéria prima” para produzir um ar brasileiro nos edifícios e ambientes decorados.

²¹² Deve-se ter em mente que a grande pauta política dos artistas ligados à *Sociedade de Arte Moderna de Recife* era, justamente, a falta de locais adequados à exposição de obras de arte. A construção da Galeria Municipal foi tema de inúmeros artigos de Ladjane Bandeira ao longo dos anos 1950. Esse tema será explorado no item “*Entre a rendição ao mercado e o status de grande artista: as trajetórias de Wellington Virgolino, José Cláudio e Gilvan Samico*”.

²¹³ Esses espaços não se limitam às galerias e museus, mas são também todos os prédios com mais de mil metros quadrados que, após a lei de Abelardo da Hora, eram obrigados a contemplar em seus projetos uma obra artística.

²¹⁴ É extremamente relevante esta questão do custo da obra uma vez que, com a lei Abelardo da Hora, cabe às empreiteiras prever, nos projetos arquitetônicos, um painel ou escultura, o que impacta o valor final do edifício. Tratando-se de empresas privadas de construção civil, o custo é um fator realmente relevante e, não curiosamente, os artistas locais trabalham com materiais e procedimentos buscando o barateamento da execução. Abelardo da Hora modela em barro, faz a forma em gesso e a escultura final em concreto. Corbiniano Lins desenvolveu uma técnica extremamente criativa. Esculpe, com a ajuda de uma faca de cozinha, em blocos de isopor. Uma vez a escultura pronta, ela é enterrada em um tanque de areia e o alumínio (material resistente à maresia de Recife) é despejado, derretendo o isopor e preenchendo os espaços por ele antes ocupados. Enfim, são alguns exemplos para ilustrar como a questão do custo final da obra mobilizava os artistas na disputa por um nicho importante do mercado em uma cidade com poucas instâncias de consagração.

²¹⁵ Ressalto aqui informação já anunciadas de que, no campo da política, Francisco Brennand assumiu posições nacionalistas ao longo de sua vida.

Em suma, a polissemia das imagens criadas tanto pelas obras artísticas quanto pelas peças industriais permite que os atores sociais (críticos, comentadores, júris, pares artistas etc.) elaborem diferentes enunciados sobre elas e, nas contradições criadas entre essas enunciações, Brennand tentou desvencilhar-se das leituras que o reduziām a um pintor retratando o mundo local, pernambucano, popular... para posicionar-se como um artista inserido em uma tradição ocidental, universal, lidando com questões amplas do seres humanos.

Mas esse movimento de emancipação do regional não consegue avançar sem uma contrarreacção, mesmo que, por vezes, assuma um caráter de forte defesa do artista. É justamente o que ocorre quando Ariano Suassuna busca elogiar o amigo de juventude em texto de 1997. Nesse elogio fica evidente que não há saída. Fazendo ou não referência à região, inventam-se tradições, performatizam-se identidades. Ou se muda discursivamente o sentido da obra, ou se inventa um novo (ou seria mais antigo) Nordeste:

Nós nordestinos, nos preocupamos em sermos fiéis à terra, aos mitos, às histórias, às formas e cores da região. Não nos damos por satisfeitos senão quando sentimos que tais coisas estão agredindo os outros à primeira vista, de dentro de nossas obras. Em Francisco Brennand, porém, não existe esta ânsia. Ele absolutamente não se preocupa em verificar se o que está fazendo no momento corresponde ou não ao mundo que o cerca, se está ou não em conformidade com o seu tempo. Aqui, adota uma linha vista num jarro persa, ali se inspira num desenho renascentista, acolá num friso grego ou medieval. O fato é que o Brasil e o Nordeste são exatamente os herdeiros legítimos da tradição ocidental, latina, barroca, luxuriante da cultura mediterrânea. E como ele ao mesmo tempo absorve naturalmente tudo aquilo que o rodeia, o resultado é que sua obra é a mais universal e a mais fiel à terra de quantas já saíram do Nordeste (SUASSUNA apud FERRAZ, 1997).

Brennand, aos olhos de Ariano Suassuna, no final dos anos 1990, é regional não pelo fato de pintar a cultura popular (o frevo, o maracatu, o bumba-meu-boi etc.), mas por se inspirar “num jarro persa”, “num desenho renascentista”, “num friso grego ou medieval”, elementos “legitimamente” herdados pelo Nordeste²¹⁶. A um artista pernambucano não é permitido apenas dialogar com a cultura ocidental, é preciso provar que a cultura ocidental está arraigada nas “tradições” locais mais remotas e arcaicas, e que essas sim são legítimas fontes de inspiração.

²¹⁶ Em diversas entrevistas concedidas pelo ceramista, é possível depreender sua concordância com a leitura do dramaturgo.

4.2 Abelardo da Hora e o Atelier Coletivo

A fundação da *Sociedade de Arte Moderna do Recife* (SAMR), em 1948, está ligada fundamentalmente a três figuras: Hélio Feijó, Abelardo da Hora e Ladjane Bandeira.

Hélio Feijó, em 1948 tinha 35 anos, e era artista e arquiteto reconhecido no Recife. Oriundo de família usineira, teve a possibilidade de frequentar os ateliers de Carlos Chambelland e Portinari no período em que morou no Rio de Janeiro entre 1929 e 1932. Do Rio, voltou artista, arquiteto e comunista, o que o afastou de sua família. Rompeu, inclusive, com o tio Cid Feijó Sampaio, que era muito enfronhado na política local²¹⁷. Em 1933, organizou o *I Salão dos Independentes* e já sonhava com uma associação artística. O clima político não ajudou e boa parte dos artistas migrou para outros estados, inviabilizando seu projeto. Em 1939, o próprio Hélio foi preso por cerca de oito meses na casa de Detenção do Recife. Segundo reportagem de Permínio Ásfora²¹⁸, “o Delegado da Ordem Política e Social à maneira de Goebels, meteu-o no xadrez sob a alegação de que todos os artistas eram comunistas” (ASFORA, 1950).

Em 1948, porém, o clima era outro. O mundo das artes em Recife começava a se adensar. Ladjane Bandeira, então com 21 anos, em seu depoimento a José Cláudio, lembrou o dia em que Hélio Feijó a convidou para, juntos com Abelardo da Hora, criarem a *Sociedade* (CLÁUDIO, 2010, p. 88)²¹⁹.

Abelardo da Hora, por sua vez, nasceu na usina Tiúma em 1924, em São Lourenço da Mata (PE). Sua família mudou-se, em 1928, para a Usina de São João da Várzea, propriedade de Ricardo Brennand, no subúrbio do Recife, onde hoje funciona a oficina de cerâmica de

²¹⁷ Apesar de tio, Cid Sampaio era apenas quatro anos mais velho do que Hélio. Cid foi um importante líder industrial e governador do Estado de Pernambuco entre 1959 e 1963.

²¹⁸ Permínio Ásfora (1913 -2001) foi romancista e jornalista piauiense. É considerado um dos escritores dedicados ao regionalismo com seus romances *Noite Grande*, 1947, *Fogo Verde*, 1951, *Vento Nordeste*, 1957, entre outros. Teve sua primeira obra, *Sapé*, censurada pelo *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) em 1940, durante a ditadura Vargas.

²¹⁹ Mais detalhes sobre a trajetória de Ladjane, no item “*Ladjane Bandeira: figuração e abstração em sua página de arte*”.

Francisco Brennand, seu filho. Nessa usina, o pai de Abelardo foi contratado como controlador de tráfego (o responsável pela logística de transporte destinado ao abastecimento da produção com cana-de-açúcar). Abelardo frequentou, junto com seu irmão, o curso profissionalizante de artes decorativas na *Escola Técnico-Profissional Masculina* (atualmente *Colégio Industrial Prof. Agamenon Magalhães*), o que indica, além de uma origem social diferente da de Hélio Feijó, a expectativa familiar em torno do rápido engajamento profissional dos filhos. De fato, não demorou muito para que ele se empregasse numa empresa de estuques de seu professor de escultura, Casimiro Correia.

Na *Escola Técnico-Profissional*, a partir de seu relacionamento com o professor Álvaro Amorim (o mesmo artista fundador da *Escola de Belas Artes de Pernambuco* que fazia restauros para a família Brennand), conseguiu uma bolsa para ingressar na *Escola*. Nesse período, torna-se aluno de Fédora do Rego Monteiro Fernandes e de Murillo La Greca. Alguns anos depois, em janeiro de 1942, começou a trabalhar na fábrica de cerâmica na Usina São João da Várzea do “coronel”²²⁰ Ricardo Brennand, onde desenvolveu parte de sua cerâmica artística. Sua formação na *Escola de Belas Artes* e o fato de ser filho de antigo funcionário, aproximou-o da família Brennand que o acolheu em sua própria casa. Abelardo dividia o quarto com os filhos de Ricardo: Francisco, Cornélio e Jorge.

É desse período a *Cabeça do Negro Sabino* (figura 112) da qual Francisco lembra ao comentar esses anos de convivência com Abelardo. Diz o ceramista:

Em 1942, o escultor pernambucano Abelardo da Hora trabalhava na fábrica do meu pai. Abelardo já era um artista consumado e meu pai pegava um livro com exemplares da louça da Companhia das Índias e pedia que ele copiasse. Um dia, Abelardo mostrou que era capaz de criar, não precisava copiar, e fez uma série de vasos com desenhos de frutas do Nordeste, cenas de feiras populares, cabeças de operários etc. (MOURA; BRENNAND, 2005).

Essa convivência familiar – por cerca de dois anos – termina com uma aposta frustrada do jovem escultor. Abelardo corteja a filha de Ricardo Brennand, modelando um retrato dele (Abelardo) aos pés da menina com um vestido longo. Suas intenções não foram bem recebidas pelo industrial. Tendo essa porta matrimonial fechada, parte para o Rio de Janeiro em 1946.

Ficou dois meses desempregado na capital do país até conseguir trabalho em uma empresa de estátuas mortuárias, numa oficina de estucador e em fábricas de manequins de lojas. Estabelece contato com o conterrâneo Abelardo Rodrigues, que lhe fornece ajuda financeira e uma garagem adaptada como atelier onde trabalhou em uma escultura para ser

²²⁰ Assim Abelardo chamou o industrial Ricardo Monteiro Brennand, em entrevista (HORA; MAGALHÃES, 2009), o que indica as posições sociais relativamente marcadas entre Ricardo e Abelardo.

apresentada no *Salão Nacional de Belas Artes* de 1946. O prêmio seria uma bolsa de estudos artísticos na Europa. Contudo, o Salão, naquele ano, foi cancelado. Não sendo originário da aristocracia açucareira, nem conseguindo mobilizar incentivos governamentais, Abelardo não teve chance de ir à Europa em seu período de formação tal como outros artistas pernambucanos²²¹.

Durante sua estadia no Rio de Janeiro, frequentou os cafés Vermelhinho e Amarelinho, onde teria entrado em contato com intelectuais²²² fundamentais para sua politização e filiação ao Partido Comunista. Retorna ao Recife no final de 1946, já engajado no PCB, o que lhe rende a primeira prisão em 1947 durante um comício.

Abelardo da Hora reaparece como um personagem atuante na cena artística pernambucana em 1948. A revista *Região* – na mesma edição que dedicou grande parte das páginas ao “escândalo” das exposições de Cícero Dias – anunciou seu retorno do Rio de Janeiro com uma entrevista e uma reprodução fotográfica de sua escultura *Água para o Morro*, em uma matéria provavelmente escrita por Ladjane Bandeira²²³.

Na entrevista, Abelardo anuncia seu projeto de criação de uma entidade da classe artística. Seu sentimento de desamparo ao ver o *Salão Nacional de Belas Artes* sendo cancelado e a experiência de ter convivido com intelectuais cariocas que, segundo ele, eram politizados, deram-lhe o impulso para criar uma associação de defesa dos direitos dos artistas profissionais. Com o apoio da *Diretoria de Documentação e Cultura*, dirigida por Césio Regueira Costa e Hélio Feijó, organizou sua primeira exposição de esculturas expressionistas, que teve um impacto significativo no mundo artístico pernambucano. As esculturas de Abelardo destoavam da iconografia explorada pelos demais artistas locais. Tinham como tema a miséria, a fome, os retirantes retratados em esculturas angulosas e ásperas.

A Fome e o Brado (figura 113) foi uma das esculturas que compuseram sua exposição em 1948. É possível perceber um movimento que oscila entre o interior e o exterior da cena retratada. A fome, causada por questões sociais, manifesta-se nos rostos esqueléticos dos personagens. Pai, mãe, bebê e filhos estão postos de maneira tão agrupada que parecem assumir uma postura de defesa frente ao ambiente que os circunda e que se revela apenas por

²²¹ Abelardo conhece Paris apenas em 1977, quando passou uma temporada de seis meses com sua filha que se casou com um francês.

²²² Apesar de Abelardo assumir tal feito em diversas entrevistas e depoimentos, não fica claro quais eram os artistas e intelectuais com os quais ele manteve contato mais próximo. Cita os debates promovidos pelo Partido Comunista em torno da arte moderna. Nesse contexto, lembra de nomes como Santa Rosa, Bruno Giorgi, Augusto Rodrigues.

²²³ Em seu depoimento no livro *Memórias do Atelier Coletivo* (CLÁUDIO, 1979), Ladjane descreve uma reportagem sobre Abelardo da Hora escrita por ela em 1948 que condiz com esta matéria não assinada publicada na *Revista Região*.

referências indiretas e imagens com as quais o observador, conhecedor da realidade da seca do sertão nordestino, associa. A modelagem a partir de sulcos angulosos, principalmente nos supercílios, maçãs do rosto e costelas, colabora para a criação de uma atmosfera agressiva, de um ambiente que teria imprimido demasiadas marcas naqueles indivíduos.

A mão tensionada que desponta por detrás das pessoas – desproporcionalmente maior que todas elas – sugere uma força de reação, de revolta contra a situação em que se encontram. Ao mesmo tempo, as feições de vítima e o acuamento das personagens não se coadunam com o apelo a uma intervenção, a uma luta, sugerida pela mesma mão tensionada. Abelardo, ao que parece, está conclamando o espectador a uma reação; como se fosse algo externo à cena de desolação, a mão tencionada deve agir para reverter a situação miserável em que aquelas pessoas se encontram. Sabe-se que a publicação de *Geografia da Fome*, livro de Josué de Castro a respeito das causas sociais da fome nordestina, é de 1946, o que tornava o tema ainda mais vivo nos jornais pernambucanos.

Outros trabalhos reforçam tal mensagem, representando a população como vítima social de uma situação de miséria. Na magreza dos personagens da escultura em cimento *Família* (figura 114), novamente os rostos cadavéricos se parecem. Não há individualidade entre os personagens, assim como não há esboço de reação política. A reação deve vir do espectador, sensibilizado pelo sofrimento humano.

O uso do cimento, no lugar do bronze, torna a matéria plástica tão áspera e agressiva quanto a realidade retratada. A textura do material, muitas vezes banhado em ácido, não permite explorar detalhes delicados das expressões, o que remete ainda mais a um ambiente de falta e de carência vivido pelo “povo sofrido”.

As esculturas “sociais”²²⁴ de Abelardo da Hora possuem fortes ligações com seus desenhos e gravuras. A mesma fisionomia dos personagens, a mesma situação de desespero ou desamparo de pessoas pobres, de “gente do povo”, são temas de gravuras como *Enterro de um Camponês* (figura 115), e *Incêndio no Pátio Paraíso* (figura 116), ambas de 1953.

Em *Enterro de um Camponês*, dois homens, sustentando uma viga nos ombros, na qual uma rede está armada, levam o corpo do lavrador. Outros dois, um de cada lado do

²²⁴ Uso aqui “social”, entre aspas, pois este foi o termo utilizado por Aracy Amaral para se referir à produção artística brasileira que problematizava figurativamente questões políticas e sociais (AMARAL, 2003). Como aponta Rodrigo Naves, é um termo conceitualmente fraco, pois o que seria o “social” em arte? “Sem nunca ter pintado operários, Mondrian foi um dos artistas que foram mais longe no pensamento social interiormente às artes plásticas”, contra argumenta o crítico (NAVES, 2007, p. 184). Concordando com Naves, não compartilho da ideia de que haja formas artísticas mais sociais do que outras. Quando uso o termo “social” estou afirmando, apenas, que a produção de Abelardo e do Atelier Coletivo estavam dialogando com uma série de outros artistas mapeados por Aracy e que funcionavam como interlocutores tanto nas escolhas temáticas como nos modelos formais de produção de imagens.

falecido, estariam prontos para assumir o lugar dos carregadores assim que necessário, assim que o peso e o calor intenso esvaísse as forças dos companheiros. Todos com seus chapéus nas mãos, um deles com os braços às costas, seguem passos idênticos e cadenciados, direita e esquerda, em uma marcha fúnebre. Três mulheres também compõem o cortejo. Duas, do lado direito da rede, que posta horizontalmente para o observador, encobre-as quase completamente, revelando-as apenas das pernas para baixo e dos olhos para cima. Uma menina, ainda criança, também à direita do morto, mas um pouco à frente dos demais, tem todo o seu desespero revelado. Mãos tencionadas ao rosto encobrem os olhos que, ao que parece, evitam mirar adiante. Postura semelhante à de uma das mulheres atrás da rede.

Os personagens pouco se diferenciam no olhar ou na fisionomia. Cabeça baixa, olhos voltados para frente como quem não quer enfrentar o que está por vir: o enterro, a morte. Suas fisionomias são exatamente as mesmas: queixo pontudo, nariz reto, olhos fundos, cabelos lisos e curtos. Todos jovens, com braços fortes, evidenciando a profissão de lavradores. Os pés descalços chamam a atenção. Pés expressivos, largos, com veias e músculos saltados. Pés castigados pelo chão pedregoso, quente e seco. Seriam “os atletas da profissão”, nas palavras de José Claudio (CLÁUDIO, 1979, p. 21–22).

A imagem divide-se em dois planos apenas: o primeiro, onde se desenvolve a ação, é marcado por traços negros horizontais; no segundo, o céu é representado por um tracejado em 45 graus. Todas essas linhas e manchas – que formam o chão, o céu e os personagens – surgem num ambiente quente, vermelho cobre, no qual mesmo as nuvens assumem a cor quente de uma região árida e terrosa. O vermelho crepuscular oprime, assim como o tracejado negro cortante do cair da noite: áspero, desolador. O quebradiço da forma em gesso, prestando-se mais para linhas retas do que curvas, exacerba ainda mais essa aspereza buscada por Abelardo.

Não há nenhum refúgio nessa paisagem. Não há pontos de descanso nem para o cortejo, nem para o olhar do observador. O sofrimento está em toda parte. A saudade deixada pelo morto intensifica-se no desamparo da paisagem e na solidão anunciada do cair da noite.

É certo, como mostra Aracy Amaral (2003), que essa temática da miséria e da fome dominou boa parte da produção artística brasileira do período. Até mesmo Lula Cardoso Ayres, que nunca se envolveu com partidos de esquerda, produziu trabalhos nessa vertente (figuras 117 e 118). Abelardo, de alguma forma, dialoga com esta tendência. E, talvez, com a tela de Lúcia Suane, pintora pernambucana radicada em São Paulo desde 1946, conhecida de P. M. Bardi, de quem Abelardo também era amigo. Em *Enterro na Rede* (1946, figura 119), a pintora retrata uma cena muito parecida com aquela que Abelardo comporia anos depois. A

mesma rede sendo levada da direita para a esquerda, o céu crepuscular, o cortejo acompanhando o finado em um ambiente desértico seriam alguns dos elementos que Abelardo também utilizaria para configurar sua gravura. No entanto, no caso da imagem de Suane, por mais que a tristeza e o agouro – representado pelo urubu pousado na árvore seca no segundo plano – estejam presentes, o tropeiro, seguindo caminho oposto ao do velório, indica que a vida continua no sertão. O próprio enquadramento dado ao tropeiro, com o corte das patas e das ancas do cavalo, sugere continuidades para além da cena retratada. Nesse caso, o sertão não seria apenas sofrimento e morte, mas também reprodução da vida ordinária.

Em 1959, o próprio Portinari produziu uma tela com o mesmo tema (figura 120), tela essa que a partir de 1966 passou a integrar o acervo do *Museu de Arte Contemporânea de Olinda*, criado por Assis Chateaubriand com a ajuda dos artistas locais. Assim como Suane, Portinari acrescentou outros elementos, mostrando uma ambientação para além do trágico enterro: a pequena cidade ao fundo. Tal como Abelardo, retratou os camponeses em passos compassados, sem nenhuma característica que diferenciasse uns dos outros.

Nos trabalhos de Portinari e Abelardo, os personagens mais se parecem com tipos – camponeses típicos. Já no de Suane, essa tipificação está menos enfatizada. As roupas em cores distintas, a existência de movimentos específicos em cada um dos personagens, a presença do agricultor no lombo do animal evidenciando uma atividade distinta do enterro e concomitante a ele, fazem com que o caráter “engajado” não se torne tão escancarado. Na tela de Suane, pessoas comuns, e não os “atletas da profissão”, enterram seus mortos. O curioso na gravura de Abelardo é a ausência de personagens negros. Todos possuem cabelos lisos, e rostos com traços que pouco ou nada remetem à fisionomia negra. Muito diferente da opção feita tanto por Portinari quanto por Suane.

Se, de alguma maneira, essa iconografia de enterro de camponeses, miseráveis e retirantes foi produzida por diferentes artistas do cenário nacional, Abelardo, dado seu engajamento no Partido Comunista, provavelmente estivesse referindo-se mais diretamente (ou o espectador talvez fizesse mais facilmente a associação) ao movimento das *Ligas Camponesas* que foi retomado em Pernambuco no fim dos anos 1940. A primeira e mais célebre, a *Liga do Engenho Galiléia*, na cidade de Vitória de Santo Antão, tinha como um dos principais objetivos auxiliar os camponeses, que normalmente usavam caixões emprestados e eram enterrados em vala comum, com despesas funerárias. O advogado formado pela *Faculdade de Direito* do Recife, Francisco Julião (1915 – 1999), ajudou os trabalhadores, já organizados, a oficializarem suas reivindicações que logo se estenderam para a posse das terras. Deputado Estadual pelo Partido Socialista, ele frequentava as exposições da *Sociedade*

de *Arte Moderna do Recife*, de modo que o tema, candente na imprensa pernambucana, impregnava parte das preocupações e discussões travadas no círculo de sociabilidade de Abelardo²²⁵.

O artista mantém o tom “social” na gravura *Incêndio no Pátio do Paraíso*, de 1953 (figura 116). Traços brancos surgem num fundo negro, em um estilo que foi relacionado por Geraldo Ferraz ao expressionismo de algumas gravuras de Käthe Kollwitz. Cortes largos, como que ferindo a escuridão da noite. Um olhar mais atento pode perceber formas que parecem homens, mulheres, crianças, cachorro e gato. Casas em chamas ao fundo. No primeiro plano, o amontoado dos personagens olha para a direita do quadro, preenchido por fortes traços que remetem a chamas, explosões, ou a um desmoronamento de alguma construção. Todos os adultos e as crianças, com os braços ao céu, hesitam entre a fuga e o reflexo de segurar o que estaria desabando ou queimando – que não é revelado.

A mulher, apesar de ser a única de costas para o evento, continua a olhá-lo virando a cabeça em sua direção. Com seu dorso, protege o bebê, que carrega em seus braços. Por sua vez, o bebê segura as costas da mãe em um abraço forte: parece pedir por mais proteção. Os seus bracinhos cobrem boa parte do rosto, deixando apenas os olhos à mostra. Miram diretamente o observador, com uma expressão que mistura susto e raiva, como quem perguntasse: “Você vai ficar só olhando?”.

Toda a luz da gravura vem das chamas. Ao mesmo tempo, elas atraem a atenção dos personagens, destroem suas casas, revelam para nós suas desgraças. É o olhar do menino que demandaria uma atitude do espectador tal como o punho cerrado a sugere em *A Fome e o Brado* (figura 113).

Embora dialogando com um movimento mais amplo da arte brasileira e internacional que enveredara para uma arte chamada de “social”, Abelardo não conseguiu animar integralmente o crítico Geraldo Ferraz que escreveu na revista *Habiat*, de Lina Bo Bardi:

Traçada assim a carreira, encontramos hoje o artista, homem pobre como é, a braços com a sua fome de pedra e sua fome de arte, numa casa antiga da velha cidade do Recife, em luta com os seus problemas cotidianos, mas arrastando por uma nova fé. E isto importa aqui assinalar apenas para caracterizar o caso da perda, do naufrágio de um artista que deveria ser Abelardo da Hora. Sua melhor escultura, o que ele não sabe, tem um ressaibo social autêntico, embora não haja ali o conteúdo político que ele quis a certo ponto inculcar nela, diretamente, no que falhou. É escultura laivada de social a sua pesquisa expressionista, nos grupos dos desamparados. Situa-se esse expressionismo entre os grupos de Käthe Kollwitz e de Barlach, mas há neles vibrações muito profundas e muito dolorosas, personalíssimas. Esta pesquisa vai ser abandonada. Transitoriamente, o escultor fez

²²⁵ Em algumas colunas de Ladjane Bandeira, o nome de Julião aparece como frequentador das exposições promovidas pelo grupo. Abelardo possuía um quadro seu afixado na sede da *Liga de Galiléia* parcialmente visível aos 12 minutos do filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho.

uma forma simplificada com um punho no alto, uma cara de imbecil gritando e uma foice e um martelo insculpidos no lugar da orelha. É de um anedótico realmente doloroso. Mais doloroso fica ainda quando ele me diz que vai tentar de agora em diante um ideal: “trabalharei a fôrma até obter uma expressão entre a escultura popular e a grega...” E a seguir vai me mostrar o grupo “Noite de luar na Coréia”, que é outra tentativa reveladora de sua medida de artista plástico, naturalmente se se descontar a tolice da designação, inteiramente emprestada pelo intencionalismo político. Dois cavaleiros galopam em gesso e o artista aerodinamizou a forma dos cavalos, cujas cabeças em verruma furam o espaço na tropelia em que vão os animais, numa deformação de alto teor. Como grupo é notável, como “noite de luar na Coréia” é simplesmente incrível.

Perdemos assim um artista no seu rumo para o ideal “popular-grego”, como que se enquadra na chave do novo estetismo soviético, ou seja de um danoso academismo a destruir a liberdade e a diretriz própria de Abelardo da Hora, no seu jeito de ser revolucionário, truncado agora para um convencionalismo já transparente em suas esculturas projetadas ou apenas acabadas... Abelardo começou a experimentar xilogravura (FERRAZ, 1951, p. 32).

Mesmo sem convencer um crítico do eixo Rio-São Paulo, o uso da escultura²²⁶ e o engajamento declarado foram importantes para que Abelardo entrasse no mundo das artes de Pernambuco, a partir de 1948, com uma identidade artística que o associava também à política e, portanto, à defesa dos interesses dos artistas enquanto profissionais. Nesse sentido, ele se constrói como uma liderança entre os jovens artistas não herdeiros da açucarocracia e aposta na criação da *Sociedade de Arte Moderna do Recife*. A primeira diretoria eleita pelos artistas que rapidamente aderiram ao projeto era composta de Hélio, presidente, Abelardo, vice, e Ladjane, secretária. Maria de Jesus, em seu depoimento ao livro de José Claudio afirma:

No *atelier de Hélio e Ladjane*, na rua da Imperatriz, fizeram-se as primeiras reuniões para a criação da SAMR. A exposição de Abelardo, na associação Comercial, foi o marco decisivo para a fundação da Sociedade de Arte Moderna. Hélio, com sua fantasia de artista, queria a criação da cidade dos artistas, onde tudo fosse de todos. Não fundamos a cidade, mas, depois de darmos personalidade jurídica à SAMR, criamos o Atelier Coletivo, onde tudo era de todos (JESUS apud CLÁUDIO, 2010, p. 102).

O ano de 1948, segundo Ladjane, foi agitado e de muito trabalho. Com a companhia de Maria de Jesus, a criação da *Sociedade* incentivou Ladjane a produzir:

Maria de Jesus se tornou assídua e atuante na Sociedade, que tratou de realizar um Salão de Arte Moderna. Alcançou muito sucesso. Trabalhávamos com afinco.

Eu, por exemplo, de tal modo pinte e desenhei que em dezembro expus 130 trabalhos numa individual, na *Faculdade de Direito* do Recife, tendo sido esta minha primeira mostra (BANDEIRA apud CLÁUDIO, 2010, p. 89).

Entre 1948 e 1950, a *Sociedade de Arte Moderna do Recife* patrocinou importantes atividades. Além da conferência de Hélio Feijó sobre seu projeto arquitetônico, “Sistema de

²²⁶ Eram realmente poucos os escultores ativos em Recife; apenas Valdemar das Chagas participou do *III Salão de Arte Moderna* e Bibiano Silva, professor fundador da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, permaneceu residindo no Rio de Janeiro até 1950. Corbiniano Lins já cursava a *Escola Técnica Federal*, mas em 1948, com 21 anos, apenas começava na carreira de artista dedicando-se a pintura. Apenas mais tarde passará à escultura.

Autoventilação”, ela promoveu exposições de cerâmica popular com bonecos de Vitalino e figuras do mamolengo de Cheiroso, ex-voto e santos de madeira; dos pintores Augusto Reynaldo e Reynaldo Fonseca; da pintora Tilde Canti e do pintor cearense Barbosa Leite (ASFORA, 1950).

Contudo, teriam sido as organizações do *III* e do *IV Salões de Artes Moderna de Recife* as atividades que mais tenham colaborado para criar performaticamente a identidade do grupo. Na nomeação destes salões, a estratégia discursiva para a invenção de uma nova posição no cenário atual das artes recifenses já tomava forma mais definida. Hélio Feijó e Abelardo da Hora recuperaram os dois salões promovidos pelo *Grupo dos Independentes* nos anos 1930, como precursores da arte moderna do Estado. Os salões organizados pela SAMR seriam, assim, considerados continuação daquele movimento de renovação estancado precocemente. Inventar-se, pouco a pouco, a oposição entre “acadêmicos”, os artistas vinculados à *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, e “modernos” como se tal oposição existisse naturalmente desde a década de 1930. Mesmo nos anos 1950-60, essa rivalidade pode ser questionada, uma vez que Lula Cardoso Ayres, Vicente do Rego Monteiro, Reynaldo Fonseca, Aloísio Magalhães, Francisco Brennand, todos artistas considerados modernos, também tiveram algum vínculo profissional (como professor efetivo ou temporário) com a *Escola*²²⁷. Embora, a *Escola* fosse tida como uma instituição “conservadora”, era uma possibilidade profissional não apenas válida como efetivamente utilizada pelos mais bem cotados artistas modernos pernambucanos. Ademais, as fronteiras eram fluidas: até mesmo Mário Nunes, reconhecido como “acadêmico” aderiu, em um primeiro momento, à *Sociedade de Arte Moderna do Recife*. A oposição, portanto, dava-se, sobretudo, contra Murillo La Greca e Baltazar da Câmara, professores que se mantinham ligados a uma pintura que, como já foi demonstrado, a rigor, não poderia ser chamada de acadêmica, pois guardava apenas algumas referências dos padrões neoclássicos de composição difundidos por David e seus discípulos em terras tropicais, tais como Debret e Taunay²²⁸. Essa imprecisão nos termos classificatórios gerava algum debate, sobretudo nos anos 1950, em torno da diferença entre “acadêmico”, sempre visto pejorativamente, e “clássico”: espécie de estilo fiel a uma suposta tradição difusamente definida, porém considerado livre de importações desmedidas ou

²²⁷ Em outros campos, como na educação e na engenharia/urbanismo, a *Escola* não poderia ser chamada de conservadora. Já em 1952, ela contava com Paulo Freire como professor catedrático e Antônio Bezerra Baltar, engenheiro urbanista de fortes convicções modernas de arquitetura e ativo nas movimentações da esquerda pernambucana, lecionava na *Escola* desde 1941 (Cf. PONTUAL, 2012). Para o corpo docente da *Escola*, ver os números da *Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco*.

²²⁸ Para uma análise a respeito das academias de arte, ver Pevsner (2005); para a história da importação do modelo acadêmico no Brasil, ver Schwarcz (2008).

postiças. La Greca, por exemplo, dizia-se um pintor “clássico”, mas não “acadêmico” (BANDEIRA, 1952).

De qualquer maneira, a oposição era importante para destacar a novidade da SAMR. Apesar de José Cláudio ter afirmado que a SAMR não desenvolvera atividades significativas antes da criação do *Atelier Coletivo* em 1952, a organização dos dois salões e de todas as outras exposições entre 1949 e 1950 não deve ser desprezada pelo grau de articulação institucional que exigia, feito impensável alguns anos antes. A fundação da SAMR foi capaz de envolver diferentes intelectuais e, mesmo Abelardo da Hora e Hélio Feijó sendo comunistas declarados, o conservador Valdemar de Oliveira apoiou-os noticiando o evento e dedicando espaço para comentários críticos em sua revista *Contraponto* para ambos os salões. Hélio Feijó também teve sua importância por garantir o apoio da *Diretoria de Documentação e Cultura*, órgão municipal do qual era funcionário, tanto para a execução dos salões quanto para a impressão do catálogo ilustrado do *IV Salão de Arte Moderna* em 1949.

Todas essas atividades tiveram curso entre o segundo semestre de 1948 e fevereiro de 1950. Algo, porém, aconteceu entre Abelardo, Ladjane e Hélio Feijó que acarretou a quase dissolução da *Sociedade* em 1949. Permínio Ásfora inicia sua reportagem “Conversa com Hélio Feijó”, publicada no número de janeiro-fevereiro de 1950 da revista *Nordeste*, da seguinte maneira:

Antigamente era fácil ter notícias da Sociedade de Arte Moderna. Bastava a gente subir duas escadinhas de um prédio novo da rua da Imperatriz, meter a mão numa janelinha e arrastar o ferrolho. Pelo corredor do pavimento quase deserto, lá vinha o pintor Hélio Feijó, que nos levava a duas salas bastante desarrumadas, que constituíam, ao mesmo tempo, atelier dele e a sede da Sociedade. Um grupo de rapazes e moças frequentava as salas, discutindo sobre estética ou a propósito da próxima reunião, enquanto, às vezes, um jovem concentrado no seu trabalho dava os últimos retoques num quadro.

Agora depois de despejado, Hélio é um homem raro, a SAMR só se reúne quando arranja uma sala emprestada. Durante dois dias procurei-o para esta entrevista, indo encontrá-lo fechando rápido a curva de uma esquina (ASFORA, 1950).

Ladjane dá outras informações em seu depoimento.

Em 1949 perdi contato com a Sociedade. Depois soube que Hélio Feijó havia adoecido e embarcara para São Paulo, que Abelardo havia assumido a presidência e fundado o *Atelier Coletivo*.

Por essa altura ele se havia casado com Margarida Lucena – que frequentara algumas vezes a Sociedade e publicava poemas – e residia na rua Velha (CLÁUDIO, 2010, p. 89).

Não há fontes, e nem as entrevistas realizadas para esta pesquisa esclarecem o que poderia ter ocorrido entre os três integrantes da primeira diretoria²²⁹. Parece ter sido algum episódio sério, pois já em início de 1950, a *Sociedade* não possuía mais nem mesmo uma sede provisória. Ladjane que em 1948, dividia atelier com Hélio Feijó, afirma que já em 1949, sem ter saído do Recife, perdera o contato dos rumos da instituição da qual tinha sido secretária; apenas “depois soube que Hélio Feijó havia adoecido e embarcara para São Paulo”.

De qualquer modo, a retirada de Ladjane e de Hélio Feijó (principalmente após sua internação psiquiátrica a partir de 1953) abriu espaço para que Abelardo assumisse o comando do novo colegiado. Destaca ainda o fato de outros artistas, como Francisco Brennand e Lula Cardoso Ayres, também desligarem-se da *Sociedade* e nunca terem manifestado qualquer interesse em ocupar postos em uma entidade que congregava basicamente artistas jovens e não herdeiros da açúcarocracia.

Com o caminho liberado para imprimir o seu tom, Abelardo da Hora defende que a *Sociedade* deveria preocupar-se com a formação de uma arte “eminentemente brasileira”. Seria preciso, portanto, formar jovens artistas atentos à realidade do “povo” e às manifestações populares. Foi com esse espírito que Abelardo criou primeiramente um curso de desenho e em seguida o *Atelier Coletivo*.

O curso de desenho ocorria em uma das salas do *Liceu de Artes e Ofícios* que Abelardo conseguira emprestada graças aos contatos de seu irmão Bianor, Presidente da *Sociedade de Cultura Estevão Cruz*, formada por ex-alunos do *Ginásio Pernambucano*. Em um dado momento, a diretoria do *Liceu* pede a sala de volta inviabilizando o curso.

Os alunos, todos jovens, organizaram-se para montar um *Atelier Coletivo* no qual cotizavam as despesas de aluguel e material de pintura. Nenhum dos primeiros integrantes era artista profissional; mantinham seus empregos em outros ramos e frequentavam o *Atelier* em seu tempo livre. Esse era o caso de Gilvan Samico, José Cláudio, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, Ionaldo Cavalcanti. Foi apenas no final dos anos 1950 e início dos 1960 que alguns dos integrantes do grupo conseguiriam sua autonomia financeira por meio da venda de suas obras.

²²⁹ Muitos dos entrevistados declaradamente não quiseram comentar o assunto ou tergiversaram. Provavelmente, a minha condição de pesquisador paulista e pouco conhecido dos entrevistados tenha colaborado para a não obtenção de informações que, certamente, ainda devem mexer com ânimos de artistas e intelectuais vivos.

Por intermédio de seu cunhado, o então deputado estadual Augusto Lucena²³⁰, e de outros políticos, Abelardo da Hora conseguiu uma pequena verba ao grupo e, logo em seguida, um decreto reconhecendo sua utilidade pública. Parece que parentes políticos de Ionaldo Cavalcanti também colaboraram para o mesmo fim; um tio de Samico teria sido o fiador das salas alugadas. Esses auxílios não resolviam todos os problemas do grupo, mas forneciam condições mínimas para seguirem trabalhando.

José Cláudio atribui ao *Atelier Coletivo*, e principalmente à figura de Abelardo, um papel de divisor de águas na história da pintura pernambucana. Tomando como pano de fundo artistas que iniciaram suas carreiras basicamente entre as décadas de 1920 e 1930 – Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Augusto Rodrigues, Hélio Feijó –, e mesmo aqueles que as iniciaram na década de 1940 – como Aloísio Magalhães, Augusto Reinaldo, Francisco Brennand, Reynaldo Fonseca, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira –, José Cláudio afirma que apenas Abelardo da Hora e Ladjane Bandeira não provinham de famílias aristocráticas.

Essa origem social mais “humilde”, principalmente dos integrantes do *Atelier Coletivo*, teria, segundo José Claudio, mudado por completo a fisionomia das obras produzidas posteriormente. A pintura teria mudado de dono, de assunto e de tamanho. De dono por ser, agora, feita por pintores não pertencentes à elite pernambucana; de assunto, porque passaria a ser panfletária, reivindicatória; de tamanho, pelo fato de o grupo valorizar a pintura e a escultura para serem colocadas em ambientes públicos, dirigidas à população em geral (SILVA in ZANINI *et al.*, 1967)²³¹.

Abelardo era o mais experiente e o professor dos demais. Ele guiava os trabalhos e promovia seções de desenho de pose rápida, quando cada aluno deveria, em poucos minutos, extrair as linhas essenciais do modelo. Direcionava também os temas que mereceriam ser trabalhados em sua busca por uma arte em diálogo com a “vida do povo” (HORA *et al.*, 1957). A convivência no *Atelier Coletivo* fez com que os artistas construíssem uma unidade

²³⁰ Augusto Lucena (1916 – 1995) foi deputado estadual de Pernambuco nas legislaturas de 1954, 1958 e 1962; vice-prefeito, assumiu a prefeitura do Recife após o Golpe de 1964 que depôs Pelópidas da Silveira; foi vereador do Recife nas legislaturas de 1968 e 1975; voltou a ser deputado federal nas legislaturas de 1970 e 1978; foi prefeito biônico do Recife, indicado pelo então governador de Pernambuco Eraldo Gueiros Leite entre 1971 e 1975.

²³¹ Há certo exagero nas palavras de José Claudio, uma vez que, no grupo dos *Independentes*, muitos não eram herdeiros da açucarocracia. Mesmo dentre os pintores da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, talvez apenas Fédora do Rego Monteiro tivesse uma origem mais aristocrática. Também não é verdade que se deveu ao *Atelier Coletivo* a valorização de obras públicas. Basta lembrar do apelo feito por Gilberto Freyre, em 1925, nesse sentido e dos vários painéis feitos por Lula Cardoso Ayres e Francisco Brennand. Muitos foram feitos antes mesmo da lei criada por Abelardo da Hora que obriga edifícios assimilarem uma obra de arte em seu projeto arquitetônico.

em suas produções. Temas “sociais” e a vinculação à forma realista de representação são dois dos traços presentes.

Segundo Wellington Virgolino e José Cláudio, a influência maior do engajamento político teria vindo mais dos muralistas mexicanos do que das pinturas de Portinari. José Cláudio tinha um livro repleto de reproduções de Rivera que serviram de base para os estudos do grupo.²³²

Os muralistas mexicanos reforçavam o que Abelardo pregava: uma arte política com temas populares e voltada para o povo. José Cláudio corrobora o depoimento de Virgolino, apesar de citar Portinari como sendo um dos pintores conhecidos à época do *Atelier*:

O mundo se dividia em duas partes: de um lado Rivera, do outro a Escola de Paris. [...] Mesmo os mais próximos da tendência francesa, interessados em formalismo, não ousavam pintar outro assunto que não fossem figuras do povo, trabalhadores, camponeses, feirantes, vaqueiros, ambulantes, estivadores, 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 românticos. Admitindo-se, além das figuras, um ou outro elemento relacionado com o trabalho que as figuras executavam (pois as nossas figuras estavam sempre ocupadas) como um puçá, tratando-se de pescadores de siri; balde, vassoura, tamborete, vaca se se tratava de ordenha; potes, tijolos, telhas, se olaria; forno, rodo, prensa, cocho-de-peneirar, em casa de farinha. Neste caso podia entrar um cachorro, uma galinha ciscando ao pé da ceva, um cavalo carregando lenha, ou farinha. Os temas de festejos populares eram cultivados, lanceiros, figuras de maracatu e caboclinho, passistas de frevo. Com cuidado para não enveredar pelo erotismo. Falava-se muito no protótipo-típico, o machadeiro, o carpina, os atletas de suas profissões, havendo às vezes dúvidas se devíamos apresentar também o lado trágico, o proletário esmagado pela miséria, camponeses esqueléticos como dos retirantes de Portinari, ou figuras titãs como aquele negro do painel “Cafê”. Nu, só se fosse índio ou alguma representação alegórica, e mesmo retrato era olhado de través como sintoma de narcisismo, individualismo revoltante. Natureza morta era então o último grau de alienação somente arriscado uma vez por Ivan [Carneiro], mas mesmo a justificativa de “estudo”, não era aceita (CLÁUDIO, 1979, p. 21–22).

No *Atelier Coletivo*, os temas regionais também entram na cena. Em alguns trabalhos, o diálogo com o regionalismo tradicionalista de Freyre, sobretudo suas formulações dos anos 1950, é explícito. Em outros, o uso de temas regionais parece mais próximo a um engajamento político difuso que, de alguma forma, dominava parte da arte brasileira dos anos 1950 (Cf. AMARAL, 2003), mas que ganhavam significado particular no Recife. Os quadros, esculturas e gravuras do grupo carregam um tom militante; um ar de denúncia acerca da má condição de vida do “povo” nordestino.

²³² Aracy Amaral, em seu livro *Arte Para Quê?*, traz um depoimento de Virgolino, confirmando a importância dos muralistas mexicanos. Diz Virgolino, no dia 17 de Janeiro de 1979: “A problemática social chegou antes por influência mexicana que por Portinari (quem, aliás, naquela época, andava brigando com o Partido) e nós aqui não conhecíamos nada de Portinari, nunca víamos coisas suas. Em compensação chegara-nos [...] um livro sobre Rivera, que muitos nos impressionou.” (VIRGOLINO apud AMARAL, 2003, p. 188).

Essa vertente da produção do *Atelier* chamou a atenção de Carlos Scliar²³³ que, em viagem ao Recife, estabeleceu contato com o grupo de Abelardo. Partiu de Scliar a sugestão de se organizar um *Clube de Gravura* no Recife nos moldes daquele que já se desenvolvia no Rio Grande do Sul²³⁴. Em 1954, participaram da exposição organizada por Scliar, no *I Congresso de Intelectuais*, em Goiânia²³⁵, e ainda da *Exposição do Clube de Gravura de Porto Alegre*. Dessa mostra que, segundo Abelardo, teria percorrido países da Europa, China, União Soviética, Israel, Argentina e Mongólia, fizeram parte *Enterro de um Camponês* (figura 115), de Abelardo, *Pescadores com Puçá*, de Samico, e outras gravuras de Virgolino, Wilton Souza e Corbiniano Lins.

Na apresentação do álbum *Clube da Gravura do Recife* de 1957, Abelardo da Hora explica ao público como tais imagens estavam intimamente ligadas à “região”. A começar pela técnica que tinha inventado: “criei vários processos de gravar, utilizando matéria prima da região como o gesso e o cimento e que substitui com vantagens a Xilogravura, a Litografia e alguns processos em metal”. Faz questão de afirmar a autoria dessa técnica de gravura em gesso utilizada por Ladjane na confecção de uma série de imagens sobre a Restauração Pernambucana as quais tiveram bastante visibilidade na página que a escritora mantinha no *Diário da Noite* no ano de 1953.

Em entrevista concedida em 2010 para esta pesquisa, Abelardo afirmou que a técnica de gravura em gesso tinha a vantagem, sobretudo, de ser mais barata, e mais rápida a preparação. Com um caixilho de madeira no formato desejado sobre um pedaço de vidro, despejava o gesso mole. Ao ser desenformado, depois de seco, a superfície do gesso, que tinha estado em contato com o vidro, já mostrava-se perfeitamente plana e lisa. Passava-se uma primeira demão de nanquim, assim, todos os traços gravados nessa matriz revelavam o branco do gesso, criando um efeito muito semelhante ao do resultado final da gravura, o que seria também uma vantagem pedagógica. Trocavam-se, então, materiais mais caros (madeiras, pedras e metais), por outro mais fácil e barato, o gesso; eliminavam-se as árduas tarefas de

²³³ Scliar (1920-2001) foi pintor, desenhista, gravador, ilustrador, cenógrafo, roteirista, designer gráfico. Em 1938, participa da fundação da *Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa*. Reside em São Paulo entre 1939 e 1947, onde integra a *Família Artística Paulista* - FAP. Publica, em 1942, o álbum de litografias, *Fábula*. Em Paris, entre 1947 a 1950, conhece o gravador mexicano Leopoldo Méndez (1902 - 1968). Ao retornar ao Brasil, funda com Vasco Prado (1914 - 1998) o *Clube de Gravura de Porto Alegre* (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2013).

²³⁴ Os clubes de gravura funcionaram com base em uma lista de assinantes que pagavam mensalidades e, em troca, recebiam gravuras produzidas pelo grupo de artistas.

²³⁵ Realizado em Goiânia no período de 14 a 21 de fevereiro de 1954, reuniu intelectuais nacionais e estrangeiros – dentre eles, Pablo Neruda (Chile), Fernando Corrêa Silva (Portugal), René Depestre (Haiti). A pauta do congresso pregava três pontos básicos: “a. defesa da cultura brasileira e estímulo ao seu desenvolvimento, preservando-se as suas características nacionais; b. intercâmbio cultural com todos os povos; c. problemas éticos e profissionais dos intelectuais” (TELES, 1964, p. 160).

preparação das matrizes antes do início da gravura propriamente. No entanto, nenhuma dessas justificativas estão no argumento de Abelardo em sua apresentação ao álbum de 1957. Ele enfatizou a escolha do gesso como uma “matéria-prima da região”.

Depois de afirmar que se perde “no tempo a notícia de artistas gravadores aqui no Estado”, e que os três artistas apresentados tinham sua importância por recuperarem a gravura, ele encerra sua curta apresentação dizendo: “Felicito os gravadores, recomendando-lhes ao público e sem fazer julgamento das gravuras aqui reproduzidas, o que o público o fará melhor, direi apenas que é bela a fonte onde estes artistas se inspiram – A vida do povo.” (HORA *et al.*, 1957).

As imagens, desse modo, tinham tripla vinculação com a região: artistas pernambucanos recuperando, ou mesmo reinaugurando, a gravura; o próprio material regional empregado na matriz e os temas inspirados na “vida do povo”. E a “vida do povo” quer dizer, por exemplo, lavadeiras em meio a varais, como na gravura de Corbiniano Lins (figura 121). A mulher sentada escondendo o rosto com os braços e apoiada nos joelhos ocupa praticamente toda a cena. Todos os elementos do quadro estão dispostos em função da caracterização desta profissão: tina com roupas, os varais e, ao fundo, as árvores indicando um lugar aberto e, provavelmente, à beira de um rio. Não há pontos de fuga e o cansaço da lavadeira parece não encontrar alento. Ou ainda, a “vida do povo” eram os trabalhadores da construção civil, de Wellington Virgolino (figura 122), a cena de feira, de Wilton de Souza (figura 123) ou a morte do operário, também de Corbiniano Lins (figura 124).

Abelardo da Hora direcionava a produção dos alunos para uma arte “social” pela qual ele determinava os valores a serem transmitidos. Nelbe Rios²³⁶, uma das integrantes do *Atelier Coletivo*, por exemplo, teve um de seus desenhos repreendidos pelo comandante por não conter um tema “positivo” – tratava-se de um homem entregue ao álcool (figura 125).

Outros integrantes se queixaram da pressão que o escultor exercia sobre as escolhas estéticas do grupo, o que parece ter sido motivo para algumas contendas. Reynaldo Fonseca, afirma:

²³⁶ Nelbe Irene Cavalcanti Rios integrou o *Atelier Coletivo* em 1953, quando tinha apenas 15 anos de idade. Em seu depoimento para o livro de José Cláudio (1979), ela conta que teve de abandonar o *Atelier* porque seu pai não via com bons olhos a filha frequentar um ambiente majoritariamente masculino. Este fato permite dimensionar o grau de exceção que foi Ladjane Bandeira assumir tamanha projeção nesse contexto, bem como ajuda a compreender a dificuldade em se encontrar fontes de pesquisa sobre as mulheres artistas em Pernambuco. Não há informação sobre Nelbe Rios. Sabe-se que não prosseguiu na carreira artística. Formou-se em Ciências Sociais, cumpriu créditos do mestrado na Universidade de São Paulo enquanto acompanhava o marido e, posteriormente, passou a residir em João Pessoa. Nelbe escreveu um pequeno artigo sobre a experiência do *Atelier Coletivo* intitulado *Arte como instrumento de denúncia social: estudo de caso do Atelier Coletivo de Artes Plásticas de Recife* (1983).

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 um rendimento bastante inferior à madeira, foi outro motivo que fez com que me sentisse cada vez mais deslocado, talvez mal aceito, chegando mesmo um belo dia a ser intimado a sair da sala, já que ia haver uma reunião de 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 grupo (FOSCECA in CLÁUDIO, 1979, p. 60).

Já Wellington Virgolino afirma em depoimento para Aracy Amaral em 1979:

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 realidade. Isso me desgostava (VIRGOLINO apud AMARAL, 2003, p. 190).

Como se verá no item “*Entre a rendição ao mercado e o status de grande artista: as trajetórias de Wellington Virgolino, José Cláudio e Gilvan Samico*”, o desligamento de Virgolino do grupo ocorreu de maneira gradual, na medida em que suas telas passaram a circular para além das redes de interdependência do *Atelier*. Em outras palavras, desde que suas telas figuraram em exposições fora da rede de relações desse grupo: depois de conseguir criar outra clientela, Virgolino passa a responder por outras restrições que lhe permitem pintar telas menos “sociais”, afastando-se das diretrizes de Abelardo, o que, por outro lado, não o libera de ser obrigado a construir ativamente outro tipo de discurso regional.

Abelardo também não produziu apenas trabalhos “sociais”. Já em 1949 criava peças como *Cópula* (figura 126) e *O Beijo* (figura 127), com temas menos ancorados em uma “vida do povo”²³⁷. Parece ter buscado formas mais livres do que as de um realismo expressionista. Muito diferentes também são as esculturas feitas na década de 1950 para as praças públicas do Recife. Sobre elas, Abelardo da Hora diz:

Nessa época, fiz para a Prefeitura do Recife, a convite do Prefeito José do Rego Maciel, um plano para construção de umas esculturas para as praças de Recife: o plano foi aprovado por uma comissão presidida por Gilberto Freyre e o contrato encaminhado, o que só foi feito depois com o sucessor Dr. Djair Brindeiro. Eram esculturas de tipos populares inspiradas na cerâmica popular e que estão no Parque 13 de Maio, “Os Cantadores” e o “Vendedor de Caldo de Cana”, “O sertanejo” na Praça Euclides da Cunha – em frente ao Clube Internacional e o “Vendedor de Pirulitos” em Dois Irmãos. Fiz todas no Atelier Coletivo, com uma turma vendo e aprendendo (Hora in CLÁUDIO, 1979, p. 36).

²³⁷ Evidente que cópula e beijo fazem parte da vida do povo. Porém, nem as esculturas nem o discurso de Abelardo sobre as esculturas associam os personagens envolvidos em cópulas e beijos com trabalhadores, gente do “povo” etc. É como se houvesse uma separação entre temas que dizem respeito ao “povo” e temas que dizem respeito às pessoas de modo geral, sem identificação.

Não deixa de ser revelador o fato de nessas esculturas “de tipos populares” – *Os Cantadores* (figura 128), *Vendedor de Caldo de Cana*, *O Sertanejo*, *Vendedor de Pirulitos* –, Abelardo minimizar certa agressividade tão presente nas demais obras. Mesmo que todas elas sejam feitas em concreto, a aspereza do material não foi utilizada expressivamente. Não foi dado banho de ácido, os ângulos agudos foram suavizados e o cimento polido.

Essas esculturas são, ainda, muito próxima das pinturas de Lula Cardoso Ayres e das esculturas de barro de Mestre Vitalino quanto ao formato roliço dos corpos. O fato de o presidente da comissão à qual os planos das esculturas foram submetidos ser Gilberto Freyre pode ter direcionado os trabalhos de Abelardo. Ao mesmo tempo, pode-se imaginar também a neutralidade política da temática desse tipo de “popular”, no sentido de que um artista comunista parece não ter tido dificuldades em convencer dois prefeitos diferentes a monumentalizar representações de “tipos populares inspiradas na cerâmica popular”. A aceitação de Freyre aparece aqui como um aval da qualidade de suas obras, uma instância consagradora de seu projeto.

Nos anos 1950, o nacionalismo era forte e, em Pernambuco, ser nacionalista significava ser regionalista. É assim que conta Paulo Cavalcanti (um dos deputados que contribuiu com verbas para o *Atelier Coletivo*) a respeito dos desdobramentos do *Congresso de Salvação do Nordeste*, organizado pela *Liga de Emancipação Nacional*.

As forças de esquerda do Recife deram-lhe [ao *Congresso*] todo o apoio. Foram, na verdade, seu maior sustentáculo, seu núcleo dirigente.

Como intelectual, engajei-me na luta pela preservação da cultura nacional contra as influências alienígenas. A bem da verdade, foram os comunistas que desfecharam, na época, a maior campanha para assegurar as características nacionais e populares da cultura brasileira, abrindo colunas em sua imprensa à colaboração nesse sentido. Com todas as deformações ideológicas daquela fase, o trabalho dos comunistas resultou sério e fecundo. Nas principais capitais do país, circularam revistas literárias e artísticas sob direção de grupos de esquerda. [...] Esse trabalho dos anos 50 constituiu um esforço profundo no sentido da busca às origens da criação artística, dentro de um contexto popular nacional. O sectarismo de então não teve força para anular a grande valia dessas iniciativas, graças às quais muito se fez em favor do patrimônio cultural do nosso povo, contra o “cosmopolitismo informe e degradante, essa espécie de alienação da própria personalidade cultural”, como afirmava Astrogildo Pereira (CAVALCANTI, 1980, p. 251–252).

A defesa da “cultura popular nacional” estava acima dos “sectarismos”, de modo que representantes da UDN ou do PCB podiam aplaudir juntos as manifestações do “povo”. Talvez por esse motivo Abelardo conseguiu transitar entre uma arte “social” e outra atrelada ao regionalismo tradicionalista sem sofrer grandes restrições de seus pares. Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres eram repreendidos por transitar do regionalismo ao abstracionismo, uma vez que a abstração negava o regional. Abelardo parece ter tido menos repreensões em sua

oscilação entre arte “social” e regional, uma vez que em ambos os casos, o caráter telúrico das obras estava assegurado.

Um bom relacionamento com Freyre permitiu a Abelardo ter suas esculturas em praças públicas e, portanto, ser uma presença no cotidiano da cidade. Por se tratar de temas “populares” não relacionados à vida de engenho, essa sua aproximação não aparece na imprensa como alvo de crítica de seus pares do *Atelier Coletivo*.

Em esculturas públicas posteriores, aquelas sobre o frevo por exemplo (figura 129), Abelardo usou ângulos retos para acentuar os movimentos dos personagens. Na base desta escultura, uma placa assinada por João Paulo Lima e Silva, então prefeito da cidade em 2005, afirmando que “O Frevo nasceu aqui” e, citando Capiba, continua sua “Homenagem da prefeitura do Recife ao talento e à criatividade do povo pernambucano.” Diz a letra de Capiba:

Pernambuco tem uma dança que nenhuma terra tem, quando a gente entra
na dança não lembra de ninguém.
É uma dança que vai e que vem, que mexe com a gente é FREVO, meu
bem.

Alguns elementos nessa escultura poderiam ser associados à sua formação expressionista. Os ângulos retos, os vincos nas roupas e na anatomia dos corpos, em certa medida, lembram suas esculturas com temas mais “sociais” ou mesmo os traços de algumas gravuras. No entanto, não é possível deixar de associar esse grupo escultórico à tela homônima de Lula Cardoso Ayres (figura 2), que, assim como Abelardo, também utiliza uma composição triangular, acentuando ângulos e linhas criadas pelas pernas dos passistas, representando a multidão em movimentos ritmados e coordenados. Na ilustração feita por Manoel Bandeira em 1933 (figura 36), os corpos serpenteados rodeiam a dançarina com fisionomia de Josephine Baker, o que torna a composição mais circular do que triangular. Parece clara a referência que Abelardo faz a Ayres. Também a forma sisuda de representar Dona Santa, na sua composição *Maracatu* (figura 130), remete à foto, feita por Ayres, de Ascenso Ferreira beijando a mão da Rainha do Maracatu Elefante (figura 56).

O artigo de Julio Bello, “Festas e Funções de Engenho no Nordeste”, datado de 1925 e presente no *Livro do Nordeste*, tratava apenas de festas e danças rurais dos engenhos. Como foi visto (na página 151), nesse artigo, Bello lamenta que naquele momento não existissem danças “genuinamente nacionais” elaboradas a partir de fontes tradicionais.

Por meio de inúmeros estudos de intelectuais locais, publicados em livros, periódicos, artigos, de políticas públicas e privadas de incentivo, de compositores eruditos – como Capiba, que enunciam o frevo como “uma dança que nenhuma terra tem” –, bem como por

meio da construção de uma iconografia, o frevo foi se tornando, aos poucos, “elemento identitário” de Pernambuco. Como dança urbana, precisou ser selecionada e construída como “tradicional” sendo possível, em certa medida, ver essa construção nessas três obras. Em 1925, a dança nem ao menos é citada por Bello como um exemplo de dança nacional; em 1933, o frevo de Manoel Bandeira ainda era uma dança de salão; em 1946, os personagens de Ayres ganham as ruas; em 2005 são os foliões (ou o “talento e a criatividade do povo pernambucano”) os homenageados pela prefeitura com uma escultura de Abelardo. Em 2001, a então prefeita de Olinda, Luciana Santos (PCdoB), numa medida de proteção ao frevo, proibiu que o ritmo baiano *axé music* fosse tocado nas ruas da cidade durante o carnaval, o que conferiu à recém-empossada a alcunha de *Prefeita do Frevo* (GUERRERO, 2001). Em 2012, o frevo foi declarado Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

As esculturas “sociais” de Abelardo não agradavam a todos os críticos pernambucanos. Já num comentário a respeito do *IV Salão de Arte Moderna* de 1949, Abaeté de Medeiros²³⁸ afirma:

E admirei-me, até, de não ver nenhum sinal de propagandismo político em qualquer dos trabalhos, mesmo velada ou simbolicamente. E admirei-me ainda mais porque no meio deles há alguns que já usaram este pecado contra a arte, e, certamente, não se viciaram nele como num pecado contra-natura. (MEDEIROS, 1950)

Provavelmente as críticas advindas de parte da elite contra o engajamento do escultor, reforçaram sua produção em duas frentes: a de temas genéricos, como *Cópula*, *Beijo* (posteriormente, nos anos 1970, a série de mulheres da figura 131); e a de temas telúricos. Aderbal Jurema também elogiou as esculturas menos engajadas de Abelardo da Hora expostas no *IV Salão de Arte Moderna*.

Poucos expositores nas seções de escultura, fotografia e arquitetura, destacando-se na primeira o Sr. Abelardo da Hora, principalmente com aquele “abraço” ou “beijo” embora o artista se sinta mais inclinado intelectualmente para a escultura social. Entre os poucos escultores pernambucanos é o Sr. Abelardo da Hora o mais corajoso e hábil na concepção (...)(JUREMA, 1949)

Em outras palavras, os temas telúricos oscilam também entre os trabalhos mais “sociais”, nos quais seguem o expressionismo instalado nas artes plásticas em todo o Brasil

²³⁸ Pouca informação foi encontrada a respeito de Abaeté de Medeiros. Sabe-se que foi um médico do Hospital da Tamarineira (hoje Hospital Ulisses Pernambucano) que atuou no combate aos xangôs, uma vez que acreditava serem responsáveis por causar doenças psíquicas em seus seguidores. Medeiros foi autor de livros de crítica literária, poesia e psiquiatria, como *José de Alencar: o Regionalismo e o Brasilismo de Sua Obra – Estudinho; Alguma poesia; Boa Vista Psiquiátricas: trabalhos de pesquisa e de clínica apresentados em vários congressos de psiquiatria*.

nos anos 1950, e parte dos que tomam como referência as obras de Lula Cardoso Ayres. Essa espécie de dualidade será sentida tanto nas séries de gravuras quanto nas esculturas.

No caso das gravuras, dois álbuns lançados em 1962 revelam a existência de duas direções opostas. *Meninos do Recife* denuncia a miséria sofrida por crianças (figura 133); já os desenhos que compõem a série *Danças brasileiras de carnaval* (figura 132) seguem uma execução menos agressiva e com referência a outros pintores pernambucanos contemporâneos mais jovens, como Ivan Carneiro, ou mais antigos, como Lula Cardoso Ayres da figura 47.

Nas esculturas, obras mais tardias de Abelardo, como o *Monumento aos Retirantes* (2008), representando a família do então presidente Luis Inácio Lula da Silva, retomam a temática da fome, porém já de maneira mais amenizada; afinal, o retrato do presidente pobre não precisa ser o de uma criança esquelética e faminta. De todo modo, o cimento não foi banhado em ácido, pelo contrário, foi polido e pintado.

Parece que o regionalismo tradicionalista foi tão exitoso em suas formulações que até mesmo um líder comunista teria aderido aos seus preceitos mais sutis. Abelardo atribuía a Freyre uma posição legitimadora na aprovação de suas esculturas para praças públicas nos anos 1950. O fato de Abelardo da Hora ter executado a escultura de corpo inteiro de Freyre, presente no aeroporto, ao mesmo tempo em que auxilia na canonização de Freyre, qualifica o próprio escultor como um artista à altura de representar o “ilustre intelectual”.

Ter seu nome chancelado por Gilberto Freyre é sem dúvida um ótimo trunfo para tornar-se um escultor público. Na atuação política de Abelardo, uma de suas conquistas para a categoria profissional, como já assinalado, foi a aprovação da lei que obriga edifícios com mais de mil metros quadrados de área construída a incorporar, em seu projeto, uma obra de artista local. Essa medida, como visto, abriu um amplo mercado consumidor de esculturas e painéis em uma cidade que apresenta uma carência de espaços expositivos. O aeroporto parece se apresentar como um grande referencial, sendo as obras lá expostas, imediatamente transformadas em ícones da arte desenvolvida no Recife.

Nesse contexto, as esculturas de mulheres deitadas (figura 131) passam a fazer novo sentido, uma vez que dificilmente um grupo de famintos seria incorporado ao projeto de um arranha-céu de alto padrão de Boa Viagem, caracterizado pelo luxo e ostentação. Já uma mulher deitada recebendo a brisa da praia passa a condizer com as expectativas dessa nova clientela.

Corbiniano Lins, que na década de 1950 utilizava a miséria como tema de suas obras – nas gravuras (figuras 121 e 124) ou em suas pinturas (figura 134) –, também adota uma

estratégia mais amena nas esculturas públicas, retratando trabalhadores ativos, como os pescadores (figura 136), ou temas que envolvem mulheres e seus namorados (figura 135).

Pretendeu-se ressaltar com a trajetória de Abelardo da Hora um andamento que parece recorrente nas produções de outros artistas. De certa forma, eles produziram algumas imagens que foram associadas ao regionalismo e outras que não se encaixariam nessa classificação. No caso de Abelardo, o regional significou uma arte “social” de denúncia das precárias condições da “vida do povo”, mas também festas e danças populares baseadas no *regionalismo tradicionalista*. Já esculturas com temas genéricos – *Cópula* (figura 126), *O Beijo* (figura 127) e toda uma série dedicada à representação de mulheres deitadas, muitas vezes sensualizadas (figura 131) –, o regional não está presente. Nessas esculturas, predominam as formas arredondadas, o bronze, ou mesmo o cimento, em suas versões polidas.

Concomitantemente ao trabalho de Abelardo da Hora no *Atelier Coletivo*, Ladjane escrevia sua página de arte como um braço jornalístico da *Sociedade de Arte Moderna do Recife*. Nas páginas de sua autoria, o mesmo tipo de tensão a respeito da “realidade local” acabou por se expressar.

4.3 Ladjane Bandeira: figuração e abstração em sua página de arte

No ano de 1948, Ladjane Bandeira, uma jovem recém-chegada ao Recife, faz uma exposição individual na *Faculdade de Direito* e participa do *I Salão de Poesia do Recife* com alguns desenhos. O jornalista Guerra de Holanda²³⁹, em um artigo publicado na revista *Contraponto* em outubro do mesmo ano, comenta os trabalhos da artista que teriam sido feitos a partir de poemas do salão.

Nesse texto, acompanhado de dois desenhos e de uma fotografia da artista, Holanda descreve a sua surpresa com os temas selecionados por Ladjane. Diferentemente de Cícero Dias ou de Lula Cardoso Ayres – pintores que, segundo o autor, guardariam, mesmo em seus trabalhos abstratos, um forte vínculo com “elementos sociogeográficos” caracterizando um “homem do Nordeste” – ela teria, em sua arte, “um prolongamento das formas de seu corpo, [...] uma continuação de sua própria tristeza” (HOLANDA, 1948).

Chama a atenção de Holanda o fato de Ladjane ter escolhido como mote para ilustração justamente aqueles poemas que não falavam de banguês, engenhos ou esculturas de barro.

Os poemas que Ladjane preferiu ilustrar foram justamente aqueles que mais se distanciaram de qualquer ponto de referência geográfico; aqueles poemas de conteúdo angustioso, pois existe nesta jovem e formosa artista uma espécie de fatalidade que a carrega para o sofrimento, de caminho para o abismo, para “o vale de lágrimas” da alma humana, uma “dama da madrugada” que a acompanha suavemente pelas estradas do mundo (HOLANDA, 1948).

Não foram encontrados todos os desenhos feitos para esse *I Salão de Poesia do Recife*. No entanto, as reproduções que ilustram os comentários de Guerra de Holanda permitem inferir qual seria o tom das imagens. Uma delas (figura 137) traz um rosto contorcido, enquadrado por duas mãos; traços delineando-o de frente e de perfil simultaneamente. O

²³⁹ Augusto Pessoa Guerra de Holanda (1919 - ?) era bacharel em Direito pela Faculdade do Recife. Foi um cronista e poeta, tendo publicado o livro de poesia *O Rosto* por volta de 1949, noticiado na edição de agosto-setembro da revista *Nordeste* (1948b) e o livro póstumo *Bacia de Pilatos: crônicas* (1979).

segundo desenho (figura 138) também retrata um rosto em diferentes posições sugerindo uma espécie de movimento circular.

Curioso foi Holanda associar esse tipo de desenho com a tristeza de Ladjane. O jornalista constata que “em sua pintura não encontraremos aqueles limites poderosos, aquela fronteira de elementos sociogeográficos que fizeram de Cícero Dias ou de Lula Cardoso Ayres um pintor (sic) de determinada latitude”. O passo seguinte da argumentação não foi associar os traços de Ladjane a outros movimentos artísticos, mas a uma imbricação forte entre arte e corpo.

Os temas das pinturas de Ladjane parecem se configurar como motivos que teriam nascido do seu próprio corpo e de sua alma tão torturada pelas condições da vida cotidiana, uma luta constante entre a artista, que sonha realizar uma grande obra, com a jovem profissional, que tem de viver exclusivamente das tintas de sua palheta (HOLANDA, 1948, p. 28).

Holanda faz referência à “vida inusitada” para os padrões locais, ao associar a incompatibilidade de Ladjane com o projeto regionalista tradicionalista de pintura, não como uma opção racional, mas como uma fragilidade face à “sua tristeza interior”. O crítico não sugere o diálogo de Ladjane com outras vertentes artísticas, apenas ressalta a ausência do regionalismo. As experimentações de Bandeira foram compreendidas, ao menos por esse artigo de Holanda, como um movimento instintivo, diferente das de Cícero Dias ou Lula Cardoso Ayres, os quais, supostamente de maneira consciente, tentavam relacionar vanguardas, e uma linguagem tida como universal, com os temas da região. As assimetrias de gênero e de idade teriam levado a sua experimentação a ser lida como uma espécie de descontrole emocional de uma menina um tanto perdida, vagando pelo “vale de lágrimas” da alma humana.

Apenas esse fato, na visão do jornalista, explicaria a ausência de elementos telúricos. De família oriunda do ramo comercial, desde o colégio Ladjane Bandeira escrevia para jornais de Nazaré da Mata. Enquanto cursava a escola normal, foi por intermédio de um professor de Filosofia, Daniel Lima²⁴⁰, que Ladjane passou a enviar contribuições ao diretor de redação do *Jornal do Commercio*, Esmaragdo Marroquim.

Em 1947, a jovem “triste” chega ao Recife. A fotografia utilizada para ilustrar o artigo de Guerra de Holanda (figura 139) colabora para intensificar essa imagem. O retrato mostra a jovem com um olhar perdido – sem mirar a câmara – contra a fonte de luz, que acentua as

²⁴⁰ Padre e professor de filosofia, Daniel Lima (1916 – 2012) pertencia à ala progressista da igreja católica, participando das *Ligas Camponesas* organizadas por Francisco Julião. Lecionou em colégios de Nazaré da Mata, onde também fundou e dirigiu o jornal *A Voz de Nazaré*. Entre outras instituições, foi professor de Filosofia, Estética e Latim, na *Universidade Federal de Pernambuco*. Poeta, teve seu primeiro livro publicado em 2011; recebeu o prêmio da *Biblioteca Nacional* do mesmo ano (CARRERO, 2012; FOLHA DE S. PAULO, 2012).

linhas fortes do rosto e desenha bem as sobrancelhas; o corpo, em três quartos; o braço esquerdo e o cabelo longo um tanto esvoaçante. Essa não foi a única foto de Ladjane veiculada na imprensa da época. Outra semelhante foi publicada no número 4 da revista *Nordeste* de 1948. A ausência de um cenário, que permitisse vincular a retratada a uma atividade intelectual ou artística, põe em evidência apenas a sua beleza, algo muito diferente do que ocorreu nos retratos veiculados na imprensa pernambucana de outros artistas homens que aparecem com frequência junto a suas obras, como Lula Cardoso Ayres (figura 52) e Montez Magno (figura 156). Em entrevistas realizadas entre 2010 e 2011, artistas que conviveram com ela disseram ter na memória a imagem de uma mulher bonita e decidida, mais do que triste e perdida.

O fato de ter estudado, ainda em Nazaré da Mata, no colégio dirigido pelo padre João Mota, irmão de Mauro Mota, e ter sido aluna do padre Daniel Lima, certamente abriu portas para a jovem no Recife. O contato com o editor Esmaragdo Marroquim permitiu-lhe trabalhar como ilustradora, contista e jornalista em publicações do grupo editorial do *Jornal do Commercio*. A visibilidade na imprensa muito provavelmente colaborou para se aproximar de artistas como Abelardo da Hora e Hélio Feijó, bem como seu envolvimento com a fundação da *Sociedade de Arte Moderna do Recife*, em 1948. Aliás, sua atuação no jornal foi fundamental para a existência da nova instituição.

Ladjane Bandeira iniciava-se, de maneira autodidata, no mundo das artes. Seus desenhos mostram que experimentava possibilidades estéticas distintas ao *regionalismo tradicionalista*. O trabalho que produz nesse contexto, estimulada pela exposição de Cícero Dias, caracterizado como um “pintor abstracionista”, mostra também sua preocupação em apropriar-se e absorver o que estava a sua volta (figura 140).

De todo modo, Ladjane conseguiu estabelecer-se em dois ambientes de atuação extremamente masculinos: o das artes plásticas e o do jornalismo. Mesmo havendo pouquíssimos comentários contemporâneos às obras artísticas de Ladjane, ela foi reconhecida como artista, expôs na *Faculdade de Direito* em 1948, participou ativamente da SAMR. Sua condição feminina, provavelmente, fez com que suas obras não suscitasse muitos artigos de críticos e colegas, algo que também se verifica com praticamente todas as artistas pernambucanas mulheres do período. Ao que parece, sua beleza era mais comentada do que sua arte.

Ainda assim, Ladjane acumulou um poder nada desprezível. Foi responsável pela página sobre arte do *Diário da Noite* e do *Jornal do Commercio*, além de suplementos

literários, como a revista *Nordeste*, todos do grupo editorial *Jornal do Commercio* ao qual Ladjane esteve ligada até a década de 1980²⁴¹.

Uma vez no interior da redação, seus próprios quadros e ilustrações eram frequentemente publicados, o que a tornou relativamente mais visível do que suas colegas pernambucanas. Artistas que gravitavam a seu lado também figuraram com desenhos, gravuras e reproduções de quadros nas páginas dos jornais e dos suplementos dirigidos por ela. No ano de 1953, dedicou-se, sobretudo, à página *Arte-Ladjane*, do *Diário da Noite*²⁴². As colunas, entrevistas e imagens, publicadas ao longo de todo ano de 1953, dão um bom exemplo do tipo de debate que estava se construindo no meio artístico pernambucano. Os preparativos para a *II Bienal* de São Paulo, inaugurada em 13 de dezembro de 1953, e as repercussões locais da recusa dos artistas pernambucanos para figurarem no evento, também evidenciam os problemas com os quais Ladjane e seus colegas estavam tendo que lidar para construir uma arte pernambucana.

Cinco ilustrações foram estampadas na quarta página do *Diário da Noite* de 15 de janeiro de 1953. Era a segunda vez que o cabeçalho, também ilustrado, anunciava um espaço, dirigido pela artista e jornalista, dedicado exclusivamente ao mundo das artes. No canto superior esquerdo constava a foto de uma escultura de Mário Cravo Júnior (1923); à direita, o desenho *Baiana*, de Caribé (1911-1997) – ambos os artistas atuantes em Salvador estavam no Recife para uma exposição –; ao centro, a foto de um menino brincando na areia, provavelmente feita por fotógrafo integrante do *Foto Cine Clube do Recife*. Na parte inferior, dois desenhos de Ladjane: um à esquerda, retratando em traços rápidos um passista de frevo, e outro à direita com formas abstratas criando um movimento espiralado ascendente (figura 141).

Já nesse segundo número de *Arte-Ladjane*, o diálogo travado entre as imagens – escultura de Mário Cravo Jr. e desenho *Formas* de Ladjane, por um lado; *Baiana* de Caribé e *Passo*, também de Ladjane, por outro – anunciam questões enfrentadas pelos artistas

²⁴¹ Das artistas pernambucanas anteriores a Ladjane, talvez apenas Fédora do Rego Monteiro tenha tido alguma projeção comparável, ainda assim, marcada pelas limitações que as diferenças de gênero imprimiam às mulheres (SIMIONI, 2008; ZACCARA, 2011). Formada na *Escola Nacional de Belas Artes*, em 1910, e na *Académie Julian*, em Paris, entre 1911 e 1915, foi reconhecida pelos pares (Freyre, Brennand, José Cláudio, Suassuna, entre outros) como uma ótima pintora “acadêmica”. Já Ladjane, de uma geração mais jovem, atingiu certa notoriedade como jornalista e ilustradora. Sua arte não foi tão valorizada como a de Fédora pelos mesmos comentadores.

²⁴² Esta página no *Diário da Noite* circulou semanalmente nos anos de 1953, 1954 e 1955. Em 1959 volta a ser publicada com regularidade, em 1960 com periodicidade falha e, em 1961, novamente com regularidade. As variações de periodicidade de publicação se devem a priorização, por Ladjane, de outras atividades no mesmo período, como a escrita de crônicas diárias, a edição de suplementos e outras publicações do grupo *Jornal do Commercio*.

pernambucanos ao longo dos anos 1950 e 1960. Deveriam retratar os tipos, os costumes, a realidade local (a baiana e o passista de frevo reproduzidos na página representariam essa tendência), ou enveredar para pesquisas formais e de cunho abstrato em que a forma ganharia autonomia em relação ao referente, como na escultura de Mário Cravo Jr. e no desenho da diretora.

Se a fotografia da escultura de Mário Cravo Jr. mostra uma peça abstrata, e autônoma em suas formas, a entrevista guiada e publicada por Ladjane, nessa mesma página, demonstra como tanto o artista baiano quanto a entrevistadora andavam preocupados com o diálogo dos trabalhos de arte com uma “cor local”²⁴³.

Ladjane Bandeira: Que diz da cor local nos trabalhos de arte?

Mário Cravo Jr.: De absoluta importância. O trabalho tem que refletir antes de tudo o ambiente e, se é grande, se o artista conseguiu resolver todas as dificuldades, ele será universal. Porque os problemas são os mesmos em toda parte, as soluções é que são outras de acordo com o ambiente. O problema da fome, por exemplo, é um em todo mundo, mas um artista chinês o resolverá em seus trabalhos de modo chinês com sentimento pessoal, e assim com todos os artistas sucessivamente (BANDEIRA, 1953a).

A importância que a “cor local” ganha nas páginas de Ladjane, ao longo dos anos, é notável. Neste exemplo, a seleção das imagens – como a baiana de Caribé e o desenho do passista de frevo, ambos “refletindo”, para usar um termo de Cravo Jr., uma vivência típica de artistas nordestinos – reforça o ancoramento da experiência artística ao ambiente imediato que os cerca.

O que e como os artistas pernambucanos deveriam pintar é um tema que remete mais uma vez às formulações de Gilberto Freyre. Com a estratégia de datar retroativamente o *Manifesto Regionalista Tradicionalista*, Freyre tenta recuperar, ou manter, sua centralidade no debate em torno das formas de representar a região.

As formulações do *Manifesto* estão tão coadunadas com pensamentos e ações de tantos artistas e jornalistas atuantes em Pernambuco, que fica difícil afirmar que Freyre foi, de fato, o mentor de uma geração. Certamente ele foi um interlocutor importantíssimo e ofereceu uma espécie de chancela consagratória. Não parece factível, porém, acreditar que os artistas pernambucanos estivessem respondendo exclusivamente às formulações freyreanas concretizadas no manifesto de 1952.

O regionalismo – não apenas na formulação do *regionalismo tradicionalista*, mas de modo amplo – transformou-se numa espécie de pedra de toque para a maioria dos artistas

²⁴³ Nessa entrevista fica evidente que a questão entre figuração *versus* abstração – ou a relação entre “cor local” e arte – não era uma exclusiva dos artistas pernambucanos. Ela foi formulada de diferentes maneiras nos estados nordestinos e mesmo em outras paragens do país. O que se está buscando compreender aqui, no entanto, é como essa questão se manifestou em Pernambuco.

pernambucanos. Mesmo para aqueles que se diziam contrários às posturas de Freyre, a valorização de elementos regionais passou a ser uma pauta na produção artística, uma régua com a qual se mensuravam as obras, de acordo com a distância ou a proximidade em relação a “cor local”. Essa régua foi certamente utilizada por Guerra de Holanda ao resenhar os desenhos de Ladjane Bandeira, em 1948²⁴⁴, portanto, quatro anos antes da publicação do *Manifesto Regionalista Tradicionalista*.

Nos anos 1950, a questão sobre a maneira pela qual representar a região é objetivada na página *Arte-Ladjane*. O meio pernambucano das artes, se comparado com o de 1925, data da publicação do artigo “A Pintura no Nordeste” de Freyre, apresenta-se bem diferente. Vale lembrar que além do aumento do número de artistas atuantes em Recife, a *Escola de Belas Artes de Pernambuco*, fundada em 1932, mantinha, bem ou mal, atividades regulares; o *Grupo dos Independentes*, artistas ligados à indústria gráfica, à imprensa e às artes decorativas, organizam salões paralelos aos salões oficiais do governo do Estado que, por sua vez, ocorriam desde 1929.

Integrante da *Sociedade de Arte Moderna do Recife*, 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 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 expositivos.

A pequena foto ao centro da página publicada em janeiro de 1953, citada anteriormente – *Luz e Sombra*, um menino brincando na areia –, apesar de formalmente próxima às fotos vernaculares (em função do enquadramento, da falta de gradação entre tons de branco, cinza e preto), funciona, na economia da página, justamente como afirmação de um movimento artístico organizado em torno do *Foto Cine Clube do Recife*, que tinha seus integrantes muito próximos à SAMR. Nas edições da *Arte-Ladjane*, fotografias como essa colaboraram para ressaltar a rotinização de práticas artísticas no Recife, elemento que Ladjane tomou como ponto chave em seus comentários e seleção de ilustrações.

²⁴⁴ O mesmo tipo de procedimento de avaliação pode ser visto em diversos artigos publicados, também em 1948, a respeito da exposição das abstrações de Cícero Dias na *Faculdade de Direito*. Para um exemplo específico, ver artigo “Ecos da Exposição Cícero Dias”, de João Vasconcelos (1948).

Evidentemente, a diretora da página parecia dar preferência para a reprodução de imagens dos artistas envolvidos com a SAMR, na composição de uma iconografia pernambucana, em detrimento dos artistas ligados à *Escola de Belas Artes de Pernambuco*. Dessa forma, Ladjane exerceu, direta e indiretamente, um papel na escrita da história da arte em Pernambuco. Sua atuação foi indireta, porque a seleção de imagens, entrevistas e matérias a respeito das artes no Estado permite a pesquisadores mapear os grupos, os projetos estéticos, as questões que mobilizavam os artistas nas décadas de 1950-1960. Ao mesmo tempo, ela teve um projeto explícito de escrever uma história da arte de Pernambuco. Sua página semanal representou uma forma de executar esse projeto, elegendo os artistas que deveriam figurar em tal arrazoadado.

A seleção que elaborou nas páginas dos jornais locais colaborou para a criação de uma “comunidade imaginada”, nos termos de Benedict Anderson (2008), conferindo a um público mais amplo um repertório comum de representações imagéticas. Sua página, aos poucos, vai definindo e distinguindo o que é moderno, o que é local e como o local deve buscar a modernidade. Usando de uma espécie de regionalismo difuso, a artista e jornalista define como representar a “cor local” é, no fundo, ser universal.

Ao postular os objetivos da *Sociedade de Arte moderna do Recife* em uma passagem de sua página, Ladjane declara a preocupação de pintar o que é “bem nosso” para assim evitar influências de fora, “principalmente a francesa”.

Contando já com um bom número de artistas que formam o seu atelier coletivo, a *Sociedade* visa 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 da casa para evitar excessiva influência de fora, principalmente a francesa (BANDEIRA, 1953b).

Sua argumentação traz um tom hesitante, ao afirmar: “Se bem que a arte seja universal, os motivos devem ser regionais, embora não deva o artista subordinar-se cegamente ao assunto”, mostrando dificuldades em definir exatamente a medida dos ingredientes de tal mistura entre universal e regional.

Em outra edição, Ladjane reproduz xilogravuras de cordel e seus comentários buscam convencer o leitor acerca do aspecto universal que tais imagens carregam em si.

Enquanto tantos artistas atuais se matam e se esfolam para fazer coisas semelhantes, isto é, sofrem para voltar ao primitivismo num esforço consciente e dirigido, eles [os artistas anônimos] desprezam naturalmente os cânones, os preceitos técnicos [...]. São artistas anônimos que se contentam em dar o tesouro de sensibilidade que inconscientemente possuem, por quase nada ou coisa alguma. Querem e sabem transmitir uma mensagem aos seus iguais, homens do povo, que apesar dos ensinamentos crus e às vezes excessivamente prematuros, adquiridos no

convívio direto com a natureza, nunca deixaram de possuir o lado infantil que nada consegue romper.

E o fazem tão bem que ela [a gravura] atinge a todos que possuam um pouco de sensibilidade artística, sejam ou não homens do povo (BANDEIRA, 1953c).

Ladjane constrói, progressivamente, um “povo autêntico”, capaz de criar obras de arte tão sublimes quanto as de Gauguin ou Rouault²⁴⁵. Ao mesmo tempo, critica os artistas que, por uma voga europeia, buscam o primitivismo sem conhecer a cultura popular que os cerca.

Em outro número da página *Arte*, Ladjane entrevista Ivan Albuquerque Carneiro, recurso que já havia empreendido semanas antes. Dessa vez, o integrante do *Atelier Coletivo* relata sua experiência: sua viagem a São Paulo, suas preferências artísticas, a formação do *Atelier*.

Ladjane Bandeira: Quais seriam seus motivos preferidos?

Ivan Carneiro: Danças folclóricas, tipos do povo. Exploro os nossos temas característicos e próprios, que constituem, evidentemente, uma riqueza plástica inesgotável e fabulosa.

Ladjane Bandeira: Tem preferência por algum artista?

Ivan Carneiro: Portinari e Clovis Graciano. Nos traços firmes de Graciano e na Escola que nos oferece Portinari, forçosamente encontraremos o motivo exato para a pintura.

Aqui em Pernambuco também temos bons artistas. Só nos falta uma galeria permanente, iniciativa que viria não somente incentivar as exposições, como também, e principalmente, por em contato mais direto com as Artes Plásticas, o nosso povo que vive em eterna carência de orientação (BANDEIRA; CARNEIRO, 1953).

Nesse trecho fica evidente a estratégia recorrentemente utilizada por Ladjane para pautar o debate das artes plásticas em Recife. Desta feita, ela publica a entrevista na qual Carneiro reitera as mesmas posições que a editora defendeu em outros números: valorização do folclore como fonte inesgotável para a arte local, eleição de artistas figurativos como modelos a ser seguidos (Portinari e Graciano); com isso, além de engrossar o coro das reivindicações por mais apoio governamental e locais expositivos, define, paulatinamente, quais deveriam ser as balizas para a pintura pernambucana.

Outra entrevista publicada em maio de 1953, recupera, por um viés diferente, as mesmas questões. Aloísio Magalhães, que tinha acabado de voltar da Europa, fez uma

²⁴⁵ Extremamente marcante é o espaço dado a biografias e artigos informativos sobre artistas estrangeiros em sua página. Se por um lado pode-se pensar em uma estratégia simples de tradução ou reprodução de textos para preencher um espaço não ocupado por outro conteúdo com ligações mais imediatas com a vida artística recifense, utilizando a justificativa de “formação de público”, por outro o efeito que se tem é da equiparação entre um entrevistado com carreira local, ou seja, um artista pernambucano, baiano ou uma personalidade brasileira qualquer, e a biografia de artistas que já atingiram o reconhecimento internacional. Nesse caso específico, comparar as gravuras populares com a arte de Gauguin ou Rouault é considerar ambas da mesma natureza, pertencentes ao mesmo gênero de produção, e portanto possuindo não apenas o mesmo efeito, mas também a mesma importância. Uma estratégia interessante para quem deseja valorizar a arte local. Esse tipo de operação não é exclusivo deste objeto de estudo, mas, como mostra Anne-Marie Thiesse (2001), foi uma estratégia recorrente em outros contextos de criação de identidades nacionais.

pequena mostra de seus trabalhos produzidos no exterior. Em sua entrevista, mostra-se maravilhado com sua descoberta de Paul Klee, o que suscita perguntas bem diretas de Ladjane:

Ladjane Bandeira: Que diz você da arte figurativa e da arte abstrata?

Aloísio Magalhães: Ambas verdadeiras quando realizadas com sinceridade. Há na Europa um movimento posterior ao abstracionismo ainda muito pouco conhecido entre nós. Os que o fizeram chamam-no de concretismo. Eu não o considero como arte propriamente, mas quase como um jogo de recortes coloridos para crianças. Consiste em encher a tela de quadrados, triângulos, retângulos, losângulos, etc., pintando em cores vivas.

Ladjane Bandeira: Simplesmente?

Aloísio Magalhães: Simplesmente. E sem nenhuma profundidade.

Ladjane Bandeira: Não farão por atitude?

Aloísio Magalhães: Não. Fazem-no com absoluta convicção de realizarem a arte do futuro (BANDEIRA, 1953d)²⁴⁶.

Nessa matéria, as tensões entre figurativismo e abstracionismo começam a ganhar novos contornos. O que antes era uma dualidade entre dois elementos mais ou menos claros e definidos (figurativismo representando coisas do mundo e abstracionismo a liberdade das formas face a um referente) passa a ser matizado. A abstração lírica de Paul Klee, sua liberdade formal, são tidas como algo saudável. Já as experiências do abstracionismo geométrico são um tanto frívolas e sem um ancoramento (social ou subjetivo) que as legitime.

Ladjane mostra-se dividida entre a imagem de pintura moderna e avançada que o abstracionismo encarnaria e o fato de que essa forma de expressão não permitiria à pintura pernambucana utilizar a “cor local” em suas telas. Ou seja, na busca da modernidade, havia uma tensão entre acompanhar as transformações da arte que se desenvolviam em outras cidades, como Rio, São Paulo, Paris e, ao mesmo tempo, manter uma identidade regional. Não é por menos que ela se espanta ao folhear um jornal parisiense que publicara uma matéria sobre o *Salão dos Independentes* de 1953 ocorrido na cidade-luz, e dedica uma de suas colunas a relatar seu mal-estar:

O que chama, porém, a nossa atenção, são os trabalhos que fizeram parte do Salão dos Independentes. Não por ter algo de diferente ou extraordinário, mas por não se encontrar entre os trabalhos reproduzidos, nem sequer vestígios de abstracionismo, o que é inteiramente inesperado. Se entre nós, que raramente nos ocupamos do que é nosso, para imitar os outros, o abstracionismo tomou vulto tão rapidamente, esperávamos que os franceses lhe dessem mais atenção (BANDEIRA, 1953e).

Abstracionismo, aqui como um gênero importado, não permitiria formular nada sobre o que é “nosso”. Gradualmente, ele é construído como uma linguagem do “outro”, cuja

²⁴⁶ Sobre Klee, Aloísio disse: “Excluindo a pintura clássica, o pintor cuja obra me falou mais diretamente foi Paul Klee. Este artista me mostrou o caminho que eu procurava. Após ver alguns trabalhos dele em Paris, que me impressionaram fortemente, fui exclusivamente à Berna, ver uma exposição retrospectiva que dele organizaram na Suíça. A partir desse momento, eu comecei a estudar com mais atenção as obras desse artista. Não só os quadros, como também os livros que ele escreveu e que só foram publicados após a sua morte.”

imitação é nociva para uma arte em vias de constituição no Recife. Ainda mais se a cópia não acompanha a velocidade da modernidade, ou seja, “nós”, na pretensão de sermos modernos, copiaríamos o que a modernidade, no caso a França, já teria descartado.

Na entrevista de Marius Lauritzen Bern (1930 – 2006)²⁴⁷, Ladjane novamente costura mais um ponto do argumento que perpassa todas as edições de sua página. Diz o pintor:

Vou demorar um bocado por aqui [no Recife], antes de voltar para o Rio. Quero colher material e motivos bem brasileiros que existem de sobra, principalmente pelo interior do Estado. Neste sentido, o sul está “civilizado” demais para me agradar. Lá só se está pintando natureza morta, paisagem e retrato com influência estrangeira. Não desejo cometer o erro de pintar o que não sinto, só para seguir os outros (BERN apud BANDEIRA, 1953h).

O argumento é legitimado também por entrevistados paulistas. Apresentado como ex-diretor do *Museu de Arte Moderna*, da *I Bienal* assim como professor da *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*, Lourival Gomes Machado (1917 – 1967) afirma – e Ladjane seleciona e publica – que, “no Brasil a arte não tem um desenvolvimento muito lógico e quanto mais os artistas procuram os temas brasileiros, maiores se tornam”. As perguntas de Ladjane não são inocentes: representam bem a concepção de um Recife prensado pelo progresso econômico e a imagem de uma São Paulo moderna. Os supostos elementos “tradicionais” são aqui tomados como integrantes fundamentais da identidade brasileira, mas podem ser vistos também como sinais de atraso e descompasso com a modernidade. Ladjane pergunta se o progresso é uma ameaça e Lourival responde:

Pelo contrário. Apenas recuso-me a chamar de progresso essa sanha de expansão material, que tantos males causou à minha pobre São Paulo, quando o homem pode evoluir historicamente sem abandonar o culto duma tradição que o supera, de muito em tempo e conteúdo (MACHADO apud BANDEIRA, 1953g).

Adiante, Ladjane pergunta diretamente “E quanto a arte moderna? Crê que possa ela florescer em nosso meio?”. Este estímulo faz Lourival elencar os artistas pernambucanos como Lula Cardoso Ayres, Aloísio Magalhães, Abelardo da Hora. Na sequência, o entrevistado postula ainda como deveriam se comportar os artistas brasileiros.

Já é tempo de acabarmos com esse complexo de inferioridade que nos atormenta e que felizmente já estamos esquecendo, para termos a coragem de fazer arte bem brasileira capaz de impressionar como fez Heitor dos Prazeres na I Bienal, aos mais exigentes críticos estrangeiros (MACHADO apud BANDEIRA, 1953g).

Com essa série de entrevistas, Ladjane consegue inventariar argumentos de pessoas nas mais diversas posições, em prol de uma pintura que tenha ligações com a região: um

²⁴⁷ Nascido no Rio de Janeiro, depois do período recifense, Bern fez uma interessante carreira como capista na Editora Civilização Brasileira no Rio de Janeiro. Para mais informações ver: Mariz; Lima, G.C. (2005).

artista egresso de São Paulo (Ivan Carneiro), outro egresso de Paris (Aloísio Magalhães), um artista carioca que viera a Recife em busca de material “bem brasileiro” (Marius Lauritzen Bern) e o crítico, professor e diretor de três das mais importantes instituições ligadas às artes no Brasil (Lourival Gomes Machado). Todos, cada um de seu ponto de vista, atrelam arte à identidade nacional e regional.

Na mesma edição em que publicou a entrevista com Lourival Gomes Machado, Ladjane reproduz um desenho seu sobre cangaceiros: um tema “bem brasileiro”, nas palavras de Marius Lauritzen Bern (figura 142); aliás bem diferente dos desenhos comentados por Holanda. Afinal, não se pode esquecer que Ladjane foi uma entre os vários artistas pernambucanos que apostaram na possível seleção de seus trabalhos para a *II Bienal*. Ela e todos os grandes nomes se inscreveram para o evento: Lula Cardoso Ayres, Reynaldo Fonseca, Abelardo da Hora, Aloísio Magalhães, Francisco Brennand, alguns artistas do *Atelier Coletivo* da SAMR.

Não foi por acaso, pois, que ela publicou a entrevista com o responsável pela *I Bienal de São Paulo*, na qual há um evidente tom de consultoria – de como os artistas locais deveriam orientar seus trabalhos para serem aceitos no futuro certame. Nesse sentido, a referência a Heitor dos Prazeres²⁴⁸, feita por Lourival Gomes Machado, como um artista capaz de fazer uma “arte bem brasileira” ganha outra dimensão: uma espécie de exemplo para os novos.

Ao longo de todo ano, Ladjane publicou pequenas notas sobre artistas locais que preparavam seus trabalhos. Comentou cada passo da organização da *II Bienal*, criando grande expectativa em torno do evento. Noticiou a eleição do júri, a escolha de artistas e movimentos que comporiam as salas especiais, reclamou da ênfase no abstracionismo e lamentou a ausência dos jovens realistas franceses: “falha assim a Bienal em seu aspecto informativo” (BANDEIRA, 1953f).

Para completar, o prefeito de Recife financiou o transporte das obras de arte. Já Abelardo da Hora custeou sua própria viagem para acompanhar os trabalhos e a inscrição de todos. Ladjane publicou um grande relato de Abelardo dividido em várias pequenas impressões. Numa delas, ele critica o *Monumento às Bandeiras* realizado pelo escultor ítalo-brasileiro, premiado na *Bienal* anterior. A grande escultura de Victor Brecheret é comparada

²⁴⁸ O autodidata carioca Heitor dos Prazeres (1898 – 1966) é considerado um dos principais pintores *naïfs* brasileiros. Em 1951, recebeu o 3º lugar para artistas nacionais na *I Bienal Internacional de São Paulo*. Na *II Bienal Internacional de São Paulo*, em 1953, seus quadros foram expostos em uma sala especial.

às de Vitalino: apesar do tamanho, não tinha a mesma “grandiosidade” das “pequeninas” realizadas pelo mestre pernambucano.

À entrada do parque pode ser visto o monumento às Bandeiras de Victor Brecheret. Nele o escultor perdeu trinta anos bem perdidos. Como conjunto, é um fracasso. Uma péssima composição formada por uma série de figuras deslocadas. Há uma figura, a última que empurra um barco, em atitude pervertida, dando um tom de achincalhe ao monumento enquanto os cavalos que puxam as bandeiras podem ser encontrados em qualquer jogo de xadrez. Apesar da enorme proporção, o conjunto não consegue dar a ideia de grandiosidade o que pode ser encontrada nas pequeninas esculturas do mestre Vitalino (HORA, 1953).

Para além da oposição Vitalino (pernambucano, pobre, autodidata) *versus* Brecheret (paulista, estudado, viajado), Abelardo desdenha o escultor reconhecido pela crítica e premiado na edição anterior do certame ao qual, agora, concorreria. Ao mesmo tempo, era uma forma de valorizar, para seus colegas pernambucanos, o trabalho que vinha desenvolvendo no *Atelier Coletivo*. Vangloriava-se por ter encontrado os

artistas do Rio muito desanimados. Tanto lá com em São Paulo, senti que não têm o entusiasmo que há no Norte, talvez porque não se dediquem à uma pintura bem brasileira como fazemos aqui e na Bahia. Muito parados, meio desorientados, e dispersos (HORA, 1953).

Apesar de todo otimismo, meses mais tarde, vê-se que poucos artistas pernambucanos foram selecionados para a *II Bienal de São Paulo*²⁴⁹. Ladjane dedica toda a página do dia 17 de dezembro de 1953 para noticiar e comentar o fato. Em um das passagens recupera os relatos de Abelardo:

Já antes da inauguração, Abelardo da Hora, (um dos nossos artistas recusados) que foi até São Paulo, viu os outros trabalhos e achou que Pernambuco faria bonita figura, nos declarou: “Mais uma vez a Comissão Organizadora da Bienal incorreu num grave erro: a falta absoluta de imparcialidade, isso sem contar com a incompreensão da nossa arte. A Bienal só vai servir para mostrar aos estrangeiros, principalmente aos franceses, que o Brasil está copiando as suas tendências, quando devia provar que nós temos uma arte nossa, com raízes nos nossos problemas, no nosso folclore, na vida do nosso povo. Neste ponto, Pernambuco faria uma grande figura, se não exigissem que nos despersonalizássemos” (BANDEIRA, 1953i).

Na semana seguinte é a vez de acionar um artigo de Mário Barata, o reconhecido crítico e historiador da arte atuante na capital federal, publicado originalmente no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro para tentar compreender a desclassificação dos trabalhos pernambucanos. O autor mobiliza o argumento do crítico francês Raymond Charmet – que apareceu no número 16, de janeiro de 1953, do jornal *Arts* – para provar que o abstracionismo estava em decadência já na Europa. Seu sucesso se daria apenas em povos com pouca tradição pictórica, americanos, húngaros, escandinavos e, por extensão do raciocínio, brasileiros.

²⁴⁹ Apenas Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias e Aloísio Magalhães foram aceitos. No entanto, essa informação não foi publicada por Ladjane.

Como era decadente em seu berço, criticado por franceses, Barata não via sentido em sustentá-lo nos trópicos. O crítico brasileiro apropria-se de Charmet, portanto, para falar da injustiça cometida contra os grandes nomes reconhecidos nacionalmente, como Portinari, Segall, Pancetti, Guignard, Clóvis Graciano, Iberê Camargo. Ladjane, por sua vez, lança mão dos comentários de Barata para defender Abelardo da Hora, Wellington Virgolino, Reynaldo Fonseca... Com a autoridade de um crítico reconhecido, os comentários, no contexto da página, são extensíveis aos pernambucanos excluídos. Dizia Mário Barata:

Neste momento em que a Bienal de São Paulo sustenta artificialmente o impulso abstracionista, chegando tarde ao Brasil, é bom que os jovens artistas saibam, bem e claramente, que a arte abstrata – forma ornamental de pintura – não é a única expressão da arte do nosso século (BARATA, 1953).

A operação de Ladjane implica, pois, em conferir autoridade aos artistas de Recife, por extensão. O fato é que, até meados dos anos 1950, o abstracionismo de maneira geral vai sendo desenhado, por Ladjane e por outros artistas locais, como uma arte gratuita, que não se preocupa em representar a identidade de um “povo”. Nesse sentido, a importação das correntes concretistas vindas do exterior – e aqui o exterior é tanto a Europa como Rio de Janeiro e São Paulo – seriam nocivas à formação de uma pintura pernambucana. Poucos artistas de Recife conseguiram transitar entre abstração e figuração. Cícero Dias foi acusado de esquizofrênico já nas suas experimentações chagalianas e, sobretudo, degenerado em sua fase geométrica. Lula Cardoso Ayres, que também tentou expressamente desvincular-se da arte ligada ao folclore foi acusado por José Cláudio de não assumir uma posição definida. O próprio José Cláudio que, como se verá adiante, iniciou carreira no *Atelier Coletivo*, nos anos 1960 ao regressar de uma estadia em São Paulo e Roma passa a pintar abstrações. Repreendido pela crítica local e pela falta de repercussão de seus quadros, decide trabalhar apenas por encomenda, voltando a pintar figuração. Montez Magno fará questão de frisar que sua inspiração para suas coloridas composições geométricas são as barracas de feira do Nordeste.

A tensão entre figurativismo e abstracionismo aparece também na produção pictórica de Ladjane Bandeira. A crítica de Guerra de Holanda, como foi mostrado, estava baseada na ausência de “elementos sociogeográficos”, algo que vinculasse seus trabalhos à terra. Ressalvas como essa serviram para que ela, gradualmente, adequasse o rumo de sua carreira enquanto artista plástica.

O desenho *Pescadores* (figura 143), no qual retrata dois homens, em uma jangada, puxando a rede repleta de peixes, traz referências claras à produção do *Atelier Coletivo*. Alguns elementos presentes na imagem fazem com que o espectador, mais acostumado com

as artes pernambucanas dos anos 1950, logo o associe aos trabalhos desenvolvidos pelos seguidores de Abelardo da Hora. O uso do preto e branco, acentuado talvez pela própria impressão do jornal; os corpos desenhados com formas arredondadas; o tema de trabalhadores característicos da população mais pobre do Recife (pescadores, lavadeiras, vendedores etc.) dialogam de maneira explícita com as primeiras imagens produzidas por Corbiniano Lins, Wellington Virgolino, José Cláudio e Gilvan Samico.

Em 1954, ano do tricentenário da Restauração Pernambucana, Ladjane confeccionou um álbum com dez gravuras em gesso, técnica desenvolvida por Abelardo da Hora, sobre esse tema de grande apelo para a elite local²⁵⁰. Olhando o conjunto, percebe-se como a fatura das pranchas é variada. Ladjane assume traços mais estáveis e “clássicos” nos retratos dos heróis – João Fernandes Vieira (figura 147), André Vidal de Negreiros (figura 144), Henrique Dias, D. Antônio Felipe Camarão, Francisco Barreto de Menezes –, e mais expressionistas nas cenas das batalhas, como a *Batalha de Guararapes* (figura 145). Nos retratos, é possível estabelecer um diálogo com a produção de outros artistas pernambucanos. A busca dos traços precisos – o mesmo efeito criado pela técnica de Manoel Bandeira em seus desenhos utilizando bico-de-pena – é visível e, ao mesmo tempo, impossibilitado pelo suporte quebradiço da gravura em gesso. Mesmo sem atingir resultado plástico semelhante, é clara a referência que Ladjane faz a esse artista tido como um dos primeiros modernistas pernambucanos. Por outro lado, há também o retrato de Nassau executado por Murillo La Greca (figura 146) e que certamente informa Ladjane na composição de seu panteão da restauração, principalmente ao criar a imagem de Mestre de Campo João Fernandes Vieira (figura 147).

Ela tenta compatibilizar o gosto pelo bom desenho, que seria específico do público consumidor dos trabalhos de Murillo La Greca e Manoel Bandeira, com as técnicas de gravura em gesso, as manchas e as deformações fisionômicas do expressionismo de Abelardo da Hora. Opção inventiva para tentar agradar a um amplo leque do público. Interessante notar que tendências mais abstracionistas não estão representadas nestas pranchas, como estavam

²⁵⁰ Nesse ano foram programados diferentes eventos amplamente divulgados na imprensa local. Cabe pensar também sobre esse público ao qual Ladjane se dirigia. Por ora, Antônio Candido, comentando o público de literatura, traz sugestões instigantes para pensar o público de obras visuais. Diz o sociólogo: “Com efeito, o escritor se habituou a produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo de pequenas *elites*. (...) *Elite* literária, no Brasil, significou até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras” (CANDIDO, 2006, p. 94).

nos desenhos comentados por Guerra de Holanda e nas primeiras ilustrações da página *Arte-Ladjane*.

Nesse sentido, a hesitação entre abstração e figuração, de um lado, e traços mais “clássicos” e expressionistas, de outro, apontam para preocupações com as quais Ladjane estava tentando lidar. Foi nesse jogo de tentativa e avaliação da repercussão de seus trabalhos que ela tornou-se fundamental para a configuração das artes plásticas em Pernambuco nos anos 1950. Manteve uma ativa participação – enquanto artista e jornalista – na construção dos objetos considerados legítimos de serem transformados em imagem.

É possível dizer que Ladjane foi, assim como muitos outros, uma artista dragada pelo turbilhão de relações que, talvez desde os anos 1920, transformou o Nordeste num reservatório de uma suposta autêntica identidade nacional. Tomando para si a responsabilidade por “valorizá-la” e “preservá-la” – na imprensa e em sua própria arte –, o que Ladjane fez foi tentar responder, com sua produção pictórica e com a criação de um espaço de reflexão, como os artistas deveriam lidar com pesada tarefa.

No confronto entre textos e imagens produzidas por Ladjane, ou pelos artistas da SAMR, é possível reconstruir as questões que os mobilizavam no desafio de criar uma arte em Pernambuco e no Brasil. Posta ao menos desde a segunda década do século XX, a oposição – ou complementaridade – do universal ao regional ganha novas feições com o embate causado pela recusa dos trabalhos na *II Bienal de São Paulo*. O figurativismo das artes plásticas pernambucanas tornava-se, cada vez mais, uma característica da produção do Estado. Qualquer forma de abstração poderia ser acusada de pouco ligada à “cor local” e, portanto, pouco autêntica. Para tornar-se válida, era preciso provar que a abstração tratava-se, na verdade, de uma figuração, tal como ocorreu com os quadros geométricos de Cícero Dias. A figuração, por sua vez, também não está livre de amarras. O desenho de Nelbe Rios não representava o “povo” de maneira satisfatória. De todo modo, o que sempre está em questão é a maneira de figurar a região na imagem produzida.

A partir dos anos 1960, alguns artistas ligados a SAMR passaram a investir em um discurso que, de alguma maneira, buscava livrar a arte desta tarefa regionalista. Sobretudo José Claudio, que teve uma experiência formativa fora do Recife, mas também Anchises Azevedo, Montez Magno e a própria Ladjane passaram a produzir imagens abstratas, a escrever artigos e manifestos publicados em *Arte-Ladjane* pregando uma arte pouco ou nada coadunada com as expectativas regionalistas.

Esse movimento de combate ao regionalismo não ocorre sem resistência e as trajetórias desses artistas, assim como as de Wellington Virgolino e Gilvan Samico, concretizam essa experiência prensada entre as convenções regionalistas e o anseio por uma arte liberta dessa vinculação territorial.

4.4 Entre a rendição ao mercado e o *status* de grande artista: as trajetórias de Wellington Virgolino, José Cláudio e Gilvan Samico

Tenho me debatido contra a ideia de que um artista do Recife deva fazer a mesma arte que um artista de Nova Iorque ou Paris.
Ferreira Gullar, 1965.

José Cláudio da Silva, conhecido apenas como José Cláudio, foi referido até aqui como uma fonte preciosa. Seus textos dedicados às artes em Pernambuco são importantes mananciais de informação. Além de um ensaísta, mistura de crítico e historiador de arte, ele é um dos mais consagrados artistas locais, e integrante do panteão, exposto no aeroporto, descrito na abertura desta tese (figura 5).

Seu mais completo catálogo, organizado por Carla Valença e com textos de Marco Polo Guimarães (2009), foi financiado pelo Estado de Pernambuco, pelo Ministério da Cultura e por três empresas privadas (Companhia Siderúrgica Nacional, Copergás e Gráfica Santa Marta).

O apoio do Governo do Estado justifica as palavras do então governador Eduardo Campos na abertura do livro. Diz o governador:

José Cláudio é um “gênio da raça”. E ele pinta e desenha e esculpe e escreve os gênios da nossa raça, da nossa gente. Não raça de cor; negra, branca, mulata. Mas gênio da raça como “aquela mulatinha chocolate / fazendo o passo do siricongado / na terça-feira de carnaval!”, como a viu o poeta Ascenso Ferreira, ele próprio, também, um gênio da raça. Só os gênios têm essas visões de suas raças.

José Cláudio é um artista do Brasil. Mais, um artista do Nordeste. Mais, muito mais, um artista de Pernambuco. Com reconhecimento internacional. Nós pernambucanos lhe devemos há muito o reconhecimento e a homenagem que agora lhe prestamos, com a publicação desta retrospectiva de sua obra.

O que se vê aqui é um artista maduro, pernambucanamente maduro, com absoluto domínio do seu ofício e de suas técnicas, mas que se deixa conduzir pelo seu instinto, pelo seu abismo de criação.

Sua arte tem berço, é bem-nascida. E se alimentou das obras de Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres. Foi, mais tarde, forjada mundo afora, com experiências vividas em São Paulo, na Bahia e na Europa; vivências que se desdobraram na sua visão interior e nas cores do nosso mundo nordestino [...].

O que há de mais admirável na vasta produção de José Cláudio é a percepção de que ele, quanto mais se aventurou pelos caminhos universais na busca de aprimoramentos técnicos e de vivências socialmente sofisticadas, mais foi se envolvendo com sua própria realidade, com os seus santos e demônios, com suas tentações de pecado. Com Pernambuco do Recife e de Olinda. Com os duendes de Ipojuca.

Os pernambucanos terão a oportunidade de conhecer aqui uma parte da série *Amazônica*, [...] uma preciosidade que enriquece o acervo de obras de arte do Palácio dos Bandeirantes, sede do Governo de São Paulo. E que, pernambucanamente, nos enche de orgulho (CAMPOS in GUIMARÃES, 2009).

Em outro pequeno texto de dois parágrafos não assinado, a *Companhia Siderúrgica Nacional* busca pontos de semelhança entre a trajetória de José Cláudio e a da própria empresa. Assim, compara a desenvoltura do artista – que produz desde “pintura luminosa”, até “crônica saborosa” – com a da empresa, que nasceu produzindo aço, mas que agora se dedica também à mineração, à energia, à logística e ao cimento. “Ambos, brasileiríssimos; os dois, reconhecidos em seus segmentos; um e outro, José Cláudio e CSN, personagens capazes de retratar com suas jornadas, o talento, a riqueza e o desenvolvimento do nosso Brasil”.

Esses dois depoimentos representam uma espécie de senso comum que circunda, atualmente, a obra de José Cláudio. Eduardo Campos, sobretudo, refere-se a ele como um artista que captou e transformou em arte “os gênios da nossa raça”. Seria o mesmo gênio buscado por Júlio Bello ao analisar as danças de engenho em 1925, no *Livro do Nordeste*? Será que José Cláudio, ao pintar o seu *Bumba-meu-boi e frevo*, exposto no aeroporto, não estaria cumprindo um dos sonhos de Bello, de ver o espírito das manifestações populares elevado a símbolo regional e por isso mesmo nacional?

O discurso oficial estatal não mencionou a importância que tiveram na formação de José Cláudio nomes como Mário Cravo, Carybé, Di Cavalcanti, Lívio Abramo, tampouco as aulas seguidas na *Academia de Belas Artes de Roma*. Essas passagens biográficas foram transformadas apenas em “busca de aprimoramentos técnicos e de vivências socialmente sofisticadas”. Por outro lado, o político trata de ancorar José Cláudio numa linhagem artística pernambucana que vai como numa sequência “natural” de Ascenso Ferreira a Lula Cardoso Ayres, passando por Vicente do Rego Monteiro e Cícero Dias. Curioso também é a inversão das filiações territoriais. Mais do que ser um artista brasileiro, ele é reconhecido como um artista do Nordeste e, mais ainda, de Pernambuco. O mais geral e menos importante está no mais particular e mais valorizado. As viagens de formação conferiram ao pintor apenas técnicas. As técnicas podem até ser importadas, mas quanto mais se embrenhou no exterior, em “caminhos universais”, “mais se envolveu com sua própria realidade”.

Novamente a história parece se repetir. A consagração de um artista em Pernambuco passa, quase invariavelmente, pela afirmação de suas relações com algo que é considerado a

“realidade local”. A consagração é acompanhada pela vinculação à tradição, de pintores e intelectuais locais. Mais curioso ainda é que essa ancoragem tenha sido feita por um discurso oficial de uma autoridade pernambucana, e não por um comentador de outro Estado. Dito de outro modo, em Pernambuco, parece que vincular-se à tradição local é mais valorizado do que a circulação em outras paragens que, na maioria dos casos, pode ser vista pejorativamente como cosmopolitismo, caso o artista, depois de circular pelo mundo, não se volte à “realidade local”.

Mas a trajetória de José Cláudio não foi tão simples como o Governador faz crer. Filho de comerciante em Ipojuca, cidade localizada cerca de 50 quilômetros ao sul da capital, José Cláudio diz que abandonou os estudos na *Faculdade de Direito* do Recife, para dedicar-se à arte em 1952, ano em que ingressa no *Atelier Coletivo*, assim que esse grupo se estabeleceu. Iniciou sua formação tomando aulas de pose rápida com Abelardo da Hora (que, por sinal, não foi citado por Eduardo Campos); por alguns anos, pintava seguindo os preceitos da arte “social”. É desse primeiro período de aprendizagem a tela *Mulher Fazendo Telha* (figura 148), na qual retrata uma operária com braços, pernas e pés tão fortes e pesados amassando o barro que se tornam desproporcionais em relação à cabeça. No segundo plano, apenas instrumentos de trabalho. Cláudio estava inserido no universo imagético que informava os trabalhos de outros integrantes do *Atelier*. Basta lembrar a gravura *Lavadeiras* de Corbiniano Lins (figura 121), na qual as mulheres fortes também ocupam praticamente a totalidade da composição.

Entre 1952 e 1954, José Cláudio passa pela Bahia, onde trabalha ao lado de Carybé, Mário Cravo e Jenner Augusto²⁵¹. Em seguida, retorna a Ipojuca, onde permanece alguns meses ajudando o pai em sua loja. Durante essa curta temporada no Estado natal, participa da primeira exposição do *Atelier Coletivo* e do *Salão Anual do Museu do Estado*, no qual recebe menção honrosa. Em 1955, novamente na Bahia, encontra o artista e jornalista Arnaldo Pedroso d’Horta (1914 – 1975). Dezenove anos mais velho do que José Cláudio, d’Horta, além de já ser um desenhista de certo renome (com exposição apresentada por Lourival Gomes Machado, autor do projeto de capa para o catálogo da *III Bienal...*), era um profissional relativamente estabelecido: já havia trabalhado nos principais veículos de

²⁵¹ Jenner Augusto da Silveira (1924 – 2003) dedicou-se à pintura, à ilustração, à gravura e ao mural. Em 1949, trabalhou como assistente no atelier de Mario Cravo Júnior. Participou, ao lado de Lygia Sampaio e Rubem Valentim, da mostra *Novos Artistas Baianos*, realizada no *Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*. Ilustrou o livro de Jorge Amado *Tenda dos Milagres*.

imprensa de São Paulo²⁵², em editoras, assim como fundara revistas, representara a *Cia. Cinematográfica Vera Cruz*, no 5º *Festival International du Film* de Cannes em 1952, entre várias outras atividades²⁵³.

Foi a amizade estabelecida com d'Horta que permitiu a José Cláudio, uma vez em São Paulo (1955), entrar rapidamente no círculo de sociabilidade dos artistas paulistas. Em entrevista bem posterior, ele lembra por que São Paulo o atraía:

Eu fui para São Paulo porque eu queria ver... Claro, eu só conhecia as coisas daqui. Aqui a gente nunca via nada, e eu queria ver a grande pintura, a pintura falada do Brasil: Portinari, Pancetti, Di Cavalcanti, Mário Cravo, Carybé... [...].

Quando eu fui para lá, eu cheguei até a ser falado... Frequentava todo mundo, Goeldi... fui aluno de Lívio Abramo... Através de Arnaldo eu conheci todo mundo... e outros pintores que frequentavam o barzinho do museu na rua 7 de Abril (SILVA; DIMITROV, 2011).

Esse período foi fundamental para a guinada abstracionista dos trabalhos de José Cláudio. Chegando a São Paulo, matriculou-se no curso de gravura do *Museu de Arte Moderna* e tornou-se aluno de Lívio Abramo. Suas exposições foram bem recebidas pela crítica paulista, como mostram os dois prêmios e a bolsa de estudos que recebeu. O primeiro deles, em 1956, dividido com o artista português (naturalizado brasileiro) Fernando Lemos, foi o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea distribuído pela *Folha de S. Paulo*. Em seguida, em 1957, não apenas conseguiu ter seu trabalho aceito para figurar na *IV Bienal de São Paulo* (algo não tão simples para um artista pernambucano), como seus desenhos chamaram a atenção do júri que lhe conferiu o prêmio de aquisição²⁵⁴. Esses desenhos foram parar na coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, hoje integrante da reserva do *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Em um deles (figura 149), José Cláudio desenhou um cavalo despojado de sua pele que está amontoada aos pés do animal. O desenho anatômico mistura-se com traços surrealistas – por exemplo nos olhos, retratados como uma espécie de geleia com vida própria composta por células em processo de divisão que extrapolam a órbita. Ao mesmo tempo em que alguns traços mantêm uma semelhança com fêmur, rótulas, cascos, músculos, outros cumprem função oposta: a de conferir ao animal um aspecto fantástico.

²⁵² Arnaldo Pedroso D'Horta colaborou, desde 1931, com os jornais *Correio da Manhã*, *Santo Amaro Jornal*, *A Idéia*, *Correio de São Paulo*, *Folha da Manhã*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha da Noite*, *Correio Paulistano*, *Vanguarda Socialista*, *Folha Socialista*, *Jornal do Brasil*, *Hoje*, *Diário da Noite*, *Folha Vespertina* (Belém); *Correio do Povo* (Porto Alegre), *O Dia* (Curitiba); com as revistas *Anhembi*, *Casa e Jardim*, *Senhor* (São Paulo), *Diretrizes*, *Revista Acadêmica* (Rio de Janeiro), *Boletim Bibliográfico Brasileiro*; e com as rádios *Cultura*, *Tupi*, *América*, entre outros veículos.

²⁵³ Para um panorama da obra de Arnaldo Pedroso d'Horta, ver Horta (2010) e Instituto Itaú Cultural (2013).

²⁵⁴ Apenas outros dois artistas pernambucanos participaram dessa edição da *Bienal*: Aloísio Magalhães e Lula Cardoso Ayres.

Na figura 149, o trabalho beira a abstração, mantendo, contudo, algumas formas orgânicas que lembram cabeças de cavalo, sapos e patas de animais. Formas orgânicas também predominam no desenho da figura 151, mesmo que os traços negros largos não façam parte dessa composição. A sobreposição de traços garante o efeito de claro-escuro. Aliás, parece ter sido justamente essa massa excessiva de traços a responsável por transformar os desenhos de José Cláudio em uma arte soturna, aos olhos da crítica de época.

A conquista do prêmio na *IV Bienal* de São Paulo e a ajuda de Arnaldo Pedroso d'Horta garantiram-lhe uma bolsa de estudos, financiada pela *Fundação Rotelini*²⁵⁵, para uma estadia de um ano em Roma, onde frequentou os cursos de modelo vivo e de história da arte na *Academia de Belas Artes*.

A bolsa de estudos, tal como representava para Abelardo da Hora, seria a única forma de viabilizar uma viagem à Europa para um não herdeiro da açúcarocracia. Abelardo não conseguiu efetivar esse projeto durante sua estadia no Rio de Janeiro entre 1945 e 1946. José Cláudio, por sua vez, praticamente dez anos mais tarde, conseguiu convencer o júri da *Bienal* e mobilizar sua rede de relações para conquistar essa bolsa, bem como minimamente se estabelecer em Roma.

Arnaldo Pedroso d'Horta fez por mim o que não fez nem pelos filhos: conseguiu que me dessem uma bolsa para estudar na Europa. Na época, só para ricos. [Os artistas de São Paulo] Me diziam na cara: você não pode falar de pintura, você não conhece a Europa. Cheguei em Roma num Dia de Finados, 2/11/1957, com 25 anos. E a primeira coisa que fiz foi sair com Beatrice Abramo, irmã do gravador Lívio Abramo de quem eu fora aluno, para visitar as Fosse Ardeatine (Fossas Ardeatinas), o belo monumento onde estão sepultados 335 mortos pelos nazistas em 24 de março de 1944 em represália a um ataque partigiano (SILVA, 2011).

Ao retornar da Europa, tenta manter-se em São Paulo com a ajuda do amigo d'Horta, que lhe indicara um trabalho de diagramador no jornal *O Estado de S. Paulo*. Permanece no emprego por alguns meses, mas logo decide retornar a Pernambuco. Em entrevista recente, ele comenta essas passagens pela Europa e por São Paulo, comparando a sua experiência com a do artista cearense Sérvulo Esmeraldo (1929), que também tinha migrado, primeiro para São Paulo, depois para Paris²⁵⁶. Diz José Cláudio:

²⁵⁵ A *Fundação Rotelini* foi criada a partir da herança de Amerigo Rotelini, soldado da Força Expedicionária Brasileira, morto durante a Segunda Guerra Mundial, na Itália. Segundo José Cláudio, essa fundação concedeu bolsas a alguns artistas brasileiros (SILVA, 2011).

²⁵⁶ Enquanto conversava com José Cláudio, em 2011, os Correios lhe entregaram o catálogo da exposição de Esmeraldo – organizada por Aracy Amaral no mesmo ano, na *Pinacoteca do Estado de São Paulo* –, no qual José Cláudio escreveu um pequeno texto. A lembrança do amigo, por esse acaso do momento da entrevista, instigou-o a comparar as duas trajetórias.

No dia que Sérvulo estava tirando a exposição dele no Clubinho²⁵⁷ eu estava colocando a minha. Sérvulo e eu fomos [para a Europa] no mesmo ano. Eu fui para a Itália, ele para França. Quando eu acabei meu ano na Itália, ele estava na França e estava mais enraizado, ele cuidava de algumas casas de brasileiros... ele se arrumou por lá e disse “vem para cá!”. Bem, eu vim embora, ele ficou anos, décadas lá. Eu vi perfeitamente que eu não tinha nada a ver com aquilo [com a vida na Europa]. Ele foi se adaptando, tanto é que casou com uma francesa, tem duas filhas francesas. Eu não... não coleí nada lá. Quando eu voltei para São Paulo eu vi também que meu lugar não era São Paulo. Aí eu vim pra cá, e quando cheguei aqui eu disse “acho que aqui é meu lugar de morrer”. O indivíduo tem que saber onde ele quer morrer, onde ele vai ficar. E eu já era daqui vi que ia ficar aqui. E esse ficar aqui significa também que eu tinha que voltar a ser uma pessoa daqui, enquanto Sérvulo virou um francês. Quer dizer, brasileiro, claro, mas ele nunca mais abandonou a arte que ele começou a fazer em São Paulo e continuou a fazer em Paris, aprimorando em Paris. Depois ele voltou para cá. Eu acho que ele ficou muito tempo feliz de estar na terra dele, em Fortaleza, no Ceará, mas falando uma língua de difícil assimilação lá no meio em que ele vivia, lá no Ceará. E ele manteve isso enquanto eu procurei me readaptar a minha terra (SILVA; DIMITROV, 2011).

A experiência na Europa foi fundamental para José Cláudio criar uma nova forma de entender sua arte. A viagem convence-o de que suas opções estéticas não se davam por falta de informação, por desconhecimento das tendências mais recentes, mas sim por escolhas deliberadas. O artista faz esse tipo de ressalva em diversas entrevistas e depoimentos em que afirma ter sofrido hostilidades dos artistas residentes em São Paulo pelo fato de ser pernambucano e nunca ter ido à Europa – o que não permitiria a ele falar sobre pintura. Uma vez a viagem feita e conhecido os principais museus, ele estaria liberado para fazer suas próprias escolhas. A opção por “ficar” em Pernambuco acarretava “voltar a ser uma pessoa daqui”, não como Sérvulo, que se manteve “um francês”. De todo modo, é como livre-arbítrio que aparece a ação de se “readaptar à minha terra”.

Não se trata, portanto, de falta de conhecimento, nem de imaginar que, na periferia do sistema cultural brasileiro, os artistas estivessem recebendo as vanguardas, de maneira diluída, mediadas pela absorção feita em primeira mão pelos artistas instalados no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Como tem sido mostrado ao longo deste texto, grande parte dos principais artistas pernambucanos cultivou contatos com o que havia de mais atual na produção artística ocidental por meio de estágios na Europa. Conheceram, minimamente, as produções dos pintores e movimentos mais consagrados. Ainda assim, fizeram uma escolha aparentemente deliberada de, nas palavras de José Cláudio, “voltar a ser uma pessoa daqui”. Nesse sentido, comentando a importância das bienais de São Paulo, ele afirma:

²⁵⁷ *Clube dos Artistas e Amigos da Arte* foi fundado em 1945 por artistas ligados à *Família Artística Paulista*, dentre eles, Paulo Rossi Osir (1890 - 1959), Alfredo Volpi (1896 - 1988), Mario Zanini (1907 - 1971), Reboloto Gonzales, Quirino da Silva (1897 - 1971) e Nelson Nóbrega (1900 - 1997). Outros intelectuais e artistas logo aderiram ao projeto: Arnaldo Pedroso d'Horta (1914 - 1973), Clóvis Graciano (1907 - 1988), Sérgio Millet (1898 - 1966), John Graz (1891 - 1980) e Arnaldo Barbosa (1902 - 1981), entre outros. Para mais detalhes sobre o clubinho, ver Instituto Itaú Cultural (2013).

Era na época em que realmente era preciso uma Bienal. Porque aqui no Brasil ninguém tinha intimidade com aquelas pinturas [pintura das vanguardas europeias e norte-americanas]. Foi nessa época que veio a maior retrospectiva do cubismo, veio a Guernica, a única vez que a Guernica saiu de Nova York... E eu vi grandes retrospectivas de Chagal, de Morandi, do Futurismo... era isso que eu queria ver... e tudo que acontecia de mais recente. O *Tachismo*, Pollock, a *Action Painting*. Em seguida eu ganhei um prêmio e passei um ano em Roma, e quando eu cheguei em Roma apareceu a mesma exposição que tinha sido feita de Pollock aqui... Quer dizer, eu tinha visto muito antes. Os meninos da Escola de Belas Artes ficaram boquiabertos eu dizia “eu já conheço”, e ficavam bestas de a gente já ter conhecido... Eu acho que nem na Itália fizeram uma exposição tão grande de Morandi, de Chagal, de Van Gogh, imensa exposição de Van Gogh... (SILVA; DIMITROV, 2011).

Toda essa experiência de contato com obras importantes da arte europeia e estadunidense, não afetou José Cláudio de maneira semelhante ao impacto vivido por Cícero Dias. As abstrações geométricas do neto do Barão de Contendas eram tentativas explícitas de se inserir em um debate travado principalmente por artistas e críticos estrangeiros. Seus trabalhos anteriores à sua instalação em Paris (sobretudo as aquarelas) são completamente distintos daqueles feitos no pós-guerra parisiense. Já José Cláudio, ao regressar da Europa, manteve-se por quase uma década adepto do desenho abstrato e ainda explorando o uso excessivo do preto, tal como se vê no desenho reproduzido na página de Ladjane (figura 152). Ao menos é assim que a pintora e jornalista descreve sua produção apresentada no Recife logo após o seu retorno.

Ainda estão na Galeria Lemac [...] os desenhos de José Cláudio. Este jovem que durante mais de quatro anos esteve fora de Pernambuco retorna ao Recife para fixar residência, tal como Montez Magno.

Seus últimos desenhos, após sua volta da Europa [...] são profundamente trabalhados de maneira pessoal. Diz José Cláudio que “entrou num túnel” e não poderá clarear senão quando sair dele, pois seus desenhos são tão completamente escurecidos através de traços e trações e traços exaustivamente estudados que parecem seriamente escurecidos. Fazem lembrar a técnica apurada de Rembrandt que em suas gravuras conseguia os negros profundos através de repetidos banhos de ácido e nunca se permitindo qualquer truque que lhe facilitasse a tarefa²⁵⁸.

É difícil saber o rumo que José Cláudio tomará após tão apurado cerebralismo, tão abstracionistas convicções. De qualquer modo, alguns dos seus mais claros desenhos nos parecem muito bons, melhores do que os anteriormente executados, figurativos, também expostos na Lemac (BANDEIRA, 1959d).

José Cláudio não foi o único a apostar no abstracionismo feito a partir da província. Outros artistas também tentavam explodir com os limites do figurativismo em seus trabalhos

²⁵⁸ A referência a Rembrandt não é tão gratuita como pode parecer à primeira vista. Na mesma página, Ladjane anunciava a exposição “Quem foi Rembrandt”, que havia sido solenemente inaugurada no salão do recém-restaurado *Teatro Santa Isabel*. Essa exposição, organizada pela embaixada holandesa e patrocinada por diferentes instâncias do poder público brasileiro, era composta por reproduções de obras de Rembrandt e foi considerada pela colunista como “sem dúvida a melhor e mais bem organizada exposição já vista no Recife de pintores estrangeiros”. Essa afirmação leva a imaginar que, muito provavelmente, Ladjane, até aquela data, não teria tido notícias da exposição organizada por Vicente do Rego Monteiro, em 1930, com quadros da escola de Paris (BANDEIRA, 1959c).

e em seus textos. Entre 1959 e 1961, José Cláudio, Montez Magno, Aschises Azevedo, e a própria Ladjane Bandeira utilizam a página Arte-Ladjane para fazer uma defesa maciça da arte abstrata. As reproduções, por exemplo, incluem trabalhos “tachistas”, de Ladjane (tal como o da figura 154), telas de Anchises Azevedo (figura 155) e os já citados desenhos de José Cláudio. Esses mesmos artistas passam a escrever artigos defendendo a arte abstrata, numa tentativa clara de formar o público local e se consagrarem nesse circuito bastante carente de instituições artísticas. Em 18 de fevereiro de 1960, Ladjane escreve “Valores de Importação e Valores Permanentes”, texto no qual anuncia “uma questão muito séria: devem ser aproveitados na arte os valores permanentes e locais, ou aceitar as importações?”. Para responder a essa questão, Ladjane teoriza sobre os critérios de avaliação de trabalhos de arte:

Pondo o artista em mente a necessidade de conseguir bem os planos e volumes de cores e linhas relacionados e “medidos” entre si, isto é, equilibrados, terá ele realizado ao máximo a tarefa a qual se dedica sem que qualquer obstáculo que o afaste dela, quer de ordem interna, quer de ordem meramente externa.

Se em seu trabalho o artista procura também conseguir o funcionalismo do conjunto que aqui vem a ser a compensação dos volumes e planos funcionando um em relação com os outros ajustados à estrutura geral, não importa que ele introduza em seu trabalho formas reconhecíveis (figuras – figurativismo) ou deixe de o fazer (abstração – abstracionismo, ausência de formas reconhecíveis), pois não são as formas reconhecíveis que dão a medida do índice de plasticidade de uma obra. Explicando melhor para os que não o saibam: não é um assunto, uma história a ser contada que valorizará um trabalho de arte, mas sim o resultado satisfatório da combinação das cores, dos equilíbrios, dos planos, dos volumes (em caso de esculturas). Pode um quadro – por exemplo – contar a vida inteira de um povo e jamais poder ser considerado como uma boa pintura enquanto outro que nada quis dizer, como um quadro abstrato, ser inteiramente plástico, mais pintura, justamente porque é simplesmente pintura e não história (BANDEIRA, 1960b).

Na edição de 10 de março de 1960, Ladjane retoma a sua preocupação – abstração versus figuração –, mas agora sob a pergunta: “deve ou não a arte, afinal de contas, cingir-se a uma função social”. Após o longo artigo, ela dá seu veredicto:

Conclusão: àqueles que se queiram orientar na realização dos seus trabalhos antes de se preocuparem com historiar um assunto, mesmo que ele faça questão disso devem ter em mente realizar as leis plásticas seja qual for o caminho que escolha, pois neste ou naquele o seu trabalho, se bem conseguido, terá uma função social importante (BANDEIRA, 1960c).

Certamente esses foram dos primeiros artigos publicados na imprensa pernambucana estabelecendo um critério diferente do apregoado por Gilberto Freyre. Mesmo sem a erudição do antropólogo, Ladjane e os seus colegas defendiam que um bom quadro não era mais (ou apenas) aquele que guardava alguma referência à “cor local”. Freyre e outros, como já mostrado, insistiram no fato de Cícero ser um pernambucano e, como tal, a “realidade local” estaria impregnada nele e em suas obras. Nem mesmo nas interpretações das abstrações de

Cícero Dias, apresentadas em 1948, utilizou-se um argumento parecido ao de Ladjane, que defendia certa autonomia da linguagem plástica frente ao assunto dos quadros.

Os desenhos de José Cláudio, assim como as telas de Cícero Dias, também incomodaram. No entanto, não foi o culto e consagrado Gilberto Freyre quem saiu em defesa dos desenhos soturnos, mas sim Adão Pinheiro, jovem artista de 23 anos que dividia atelier com José Cláudio, escrevendo, em 4 de janeiro de 1961 na página de Ladjane, o artigo “Arte Liberada”, no qual defendeu o trabalho do amigo, exposto na mostra inaugural da *Galeria de Arte do Recife*. Após elogiar a ausência de decorativismo, dizendo que “aquele mundo sombrio e atormentado, aquele tracejado atormentador de si mesmo, nunca adornará o ‘hall’ de alguma elegante”, ele esboça um argumento, mesmo que canhestro e confuso, de elogio da arte de José Cláudio pelos elementos internos às imagens, e não por supostas referências a uma também suposta “realidade local”²⁵⁹.

À primeira vista um desenho de José Cláudio nos agride, e irrita, porque não vamos encontrar ali uma arte deleitosa e de entretenimento, mas um surdo diálogo de forças poderosas, J. C. abdica da figura humana, de qualquer representação, por momentos não se sabe quem sai ganhando do embate entre ele e a ousadia e a liberdade tomada. Mas, às vezes, um outro espírito se faz presente ao seu trabalho. A vontade quase amorosa de entrelaçamento de linhas curvas e contra curvas, se assemelham às gestações anatômicas, como se uma criação se assemelhasse a outra e tudo isto fizesse parte de um aspecto único maior.

No dia 16 de março de 1961, foi a vez de o próprio José Cláudio defender-se com um pequeno artigo, extremamente ácido, intitulado “Não há Nordeste”.

É quem vê o quadro por fora, e mede o quadro pela cor local, e compara o quadro com a geografia e a história do lugar onde o quadro se produz, que idolatra uma pintura pelo simples fato de ela espelhar dados literariamente acessíveis, folclóricos, ecológicos, iconográficos, sem levar em conta que o quadro é um humor que sua das paredes da clausura, câmara indepassável, “cela de nós”, na expressão de Santa Catarina de Siena, onde não chega a luz do sol e que a paisagem exterior, física, não atinge, porque nesse lugar, nessa casa das máquinas, os sentidos se frustram; é ali que a individualidade está nua, e a luz que ali penetra não se mede com fotômetro. É ali que habita o artista, e a crítica, mesmo que seja mesquinha, ou o elogio, mesmo que seja exaltado, só conseguem perturbá-lo quando ele não está lá, coeso dentro de si, incapaz de ser tocado, mesmo que seu corpo seja serrado em dois e sua cabeça esmagada entre pedras. Porque o quadro para o pintor é o seu heroísmo, a sua santidade, e é sem pátria, região ou município. Equívoco é encará-lo como produto agrícola. Não há pintura tribal, ancestral, hereditária, que vem com a farinha que a gente come ou o sangue que a gente tem.

Não é justo cobrar do homem daqui uma pintura x, porque a zona é de mata e de cana, porque o homem daqui é amigo do batuque e do cheiro de suor, porque somos mestiços e a nossa religião é mestiça, porque as árvores aqui têm as folhas sempre verdes, porque o barro do chão é vermelho cor de sangue e o azul do céu é

²⁵⁹ Esses textos críticos mostram como os polígrafos da terra não eram tão bem formados teoricamente. Em raríssimos casos valem-se de citações de outros autores para embasarem seus argumentos. Os comentários de Ladjane, normalmente associam as obras comentadas com alguma referência disponível no mesmo instante, como a comparação entre José Cláudio e Rembrandt, que só se justifica pelo fato de as duas exposições ocorrerem concomitantemente. Nesse sentido, os textos de Gilberto Freyre são muito mais elaborados, o que, para além de seu prestígio já adquirido, certamente lhe conferia absoluta vantagem no embate de ideias.

bem vivo, porque das árvores pulam, da noite para o dia, frutas da casca encarnada e os homens daqui comem caco de quartinha e convivem com os bichos do mato: tudo isso não implica em pintura nenhuma.

O pintor é estrela, sem nada ter com raça, cozinha ou clima. Ele é uma exceção (como exceção são todos os homens), coma o que comer e vista-se como se vestir. Ele é quem resolve se quer de barro ou de gesso ou de ferro ou de vidro conforme o seu alcance e a sua consciência. Dele é o mundo todo, e o acervo à sua disposição é tudo o que ele consegue enxergar e o seu regime é tudo que ele tiver dente para roer, venha de dentro ou de fora do Nordeste, sem se ligar importância para cascas: rótulo, procedência, via (SILVA, 1961a).

José Cláudio atacava explicitamente os argumentos regionalistas de valorização da arte pernambucana. Tal como foi demonstrado, desde 1925, Freyre, dentre outros, defendia uma arte que recuperasse a “cor local”. O que se entende por “cor local” ou regionalismo, sofre alterações significativas ao longo dos anos, mas, de qualquer maneira, o apelo para que artistas se vinculassem ao “regional” foi uma constante em escritos pernambucanos sobre arte. Gilberto Freyre, por exemplo, quando tece elogios sobre algum artista (Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand etc.) sempre utiliza essa chave de interpretação. Como já dito, bem sucedido é o artista que, criando formas novas, consegue manter supostas referências a algo identificado como regional.

Não é difícil imaginar que o amontoado de traços negros dos desenhos de José Cláudio pouco permitiu associá-lo a qualquer aspecto mais imediatamente reconhecível da região. No entanto, independentemente dessa dificuldade formal (algo que no caso de Cícero Dias foi contornado também pela criação discursiva de uma genealogia familiar legitimamente pernambucana), os textos em torno da obra de José Cláudio não investiram nessa mesma linha. Buscaram, ao contrário, construir o artista como individualidade, e a arte como regida por regras próprias, que pouco diziam respeito a uma suposta realidade regional.

Essa pretensão de criar um campo autônomo, professada por esse grupo de artistas, não encontrou, contudo, condições objetivas de efetivação. Recife não dispunha, por exemplo, de espaços expositivos institucionalizados que garantissem a constante circulação de obras. Ladjane, desde o final dos anos 1940, publicou inúmeros artigos pedindo às autoridades que se criasse uma galeria/museu de arte moderna. A própria imprecisão na proposta já revela a dificuldade que os artistas recifenses tinham em vender os seus trabalhos. Por vezes se falava em museu, mas, na grande maioria dos artigos, o que se estava exigindo era uma galeria na qual os artistas pudessem expor e, com isso, vender seus trabalhos. Em fins de 1960 e início de 1961, a tão sonhada *Galeria de Arte do Recife*, às margens do Capibaribe, é inaugurada com exposições que agregam nomes jovens e consagrados da pintura local tais como Lula Cardoso Ayres, Vicente do Rego Monteiro, Francisco Brennand, Abelardo da Hora,

Wellington Virgolino, Montez Magno, Adão Pinheiro, Villa-Chan²⁶⁰. A criação da galeria foi viabilizada por meio da intervenção de Abelardo da Hora que, em 1960, era o Diretor da Divisão de Parques e Jardins (BANDEIRA, 1960d). Sua instalação às margens do Capibaribe, justamente num jardim, foi muito criticada por Valdemar de Oliveira que questionava não apenas o prédio como a qualidade das obras ali expostas (Cf. BANDEIRA, 1961a).

O conjunto dos artigos publicados na página Arte-Ladjane descreve um precário circuito artístico em Recife, no mínimo, até meados dos anos 1960. Há momentos de grande euforia dos articulistas (Ladjane, José Cláudio, Montez Magno, Adão Pinheiro etc.), com um período movimentado da vida cultural expresso no relativo aumento do número de exposições, mas há também momentos de grande desânimo²⁶¹.

Dada a situação crítica em que se encontrava Recife no início de 1961, Ladjane se anima com a abertura da nova *Galeria Rozenblit*. Para valorizar essa inauguração, ela faz um balanço dos espaços expositivos disponíveis na cidade: a *Galeria do Teatro do Parque* teria ficado parada por conta da burocracia municipal; o mesmo teria ocorrido com a recém-inaugurada *Galeria de Arte do Recife*, às margens do Capibaribe, que ficou submetida ao *Movimento de Cultura Popular* da gestão de Miguel Arraes. A burocracia do MCP, segundo Ladjane, dificultava a liberação das verbas, o que inviabilizava as exposições, obrigando a “pequena galeria a um melancólico sono de Bela adormecida” (Cf. BANDEIRA, 1961b). O *Teatro Santa Isabel* também passou a recusar exposições em seu salão alegando que elas danificavam o prédio.

Em artigo de 1966, Vamireh Chacon elenca imprecisamente como galerias permanentes apenas a *Galeria de Arte do Recife* e a *Casa Holanda*, ao lado do rio Beberibe, “além daquelas bissextas, no *Gabinete Português de Leitura*, no *Teatro Santa Isabel*, em algumas lojas do tipo *Bela Aurora* e da *Lemac*” (CHACON, 1966, p. 111). Ainda segundo o ensaísta, a *Joalheria Onix* teria tentado fomentar o mercado de arte promovendo vendas a prazo.

Em seu mencionado artigo, Ladjane lamentava o fechamento da galeria de uma das lojas de móveis, muito provavelmente da *Lemac*. A loja havia cedido as paredes para que ela organizasse exposições de artistas locais. Em um dado momento, a direção do

²⁶⁰ Não foi encontrado maiores informações sobre Francisco Villa-Chan Neto, apesar dele figurar em algumas exposições deste período.

²⁶¹ Não houve possibilidade de se fazer, para esta pesquisa, um levantamento quantitativo das exposições realizadas em Recife entre 1920 e 1970. Um levantamento de tal envergadura permitiria mapear com maior precisão quais espaços expositivos abriram ou fecharam suas portas ao longo dos anos; quais artistas expuseram e onde; a evolução da frequência de exposições feitas na cidade do Recife. Essas informações encontram-se dispersas em um volume enorme de diferentes fontes ainda não sistematizadas ou minimamente indexadas, o que tornou extremamente difícil fazer um levantamento dessa natureza.

estabelecimento percebe que a venda de televisores era mais rentável do que a de quadros.

Diz Ladjane:

Há algum tempo atrás uma das casas comerciais deu o exemplo entregando-nos parte de sua sala para as nossas mostras e nós a usamos com muito êxito, até que necessidades internas prementes obrigaram a direção do estabelecimento comercial a nos retirar a galeria para a ocupar com a vendagem de aparelhos de televisão. Foi um rude golpe para todos os artistas locais.” (BANDEIRA, 1961b).

No mesmo artigo, no entanto, Ladjane anunciou haver “esperanças” de melhora com a inauguração de “mais uma galeria para exposição: a Rozenblit”. As primeiras exposições dessa nova galeria seriam dedicadas a Montez Magno e, em seguida, a própria Ladjane.

José Rozenblit, vizinho e amigo de infância de Wellington Virgolino e Wilton de Souza, era o proprietário da *Rozenblit: A loja do bom gosto*. Essa relação de amizade colaborou para que Wilton se tornasse decorador do estabelecimento e, com isso, encabeçasse a organização da galeria (Cf. SOUZA; DIMITROV, 2010)²⁶². Responsável por criar ambientes decorados com os mostruários da loja, Wilton incorporou os trabalhos dos colegas como peças de decoração. Segundo Ladjane, a loja de decorações não mudaria o seu aspecto e ficaria “ainda mais completa com os quadros a óleo, que comporiam melhor o ambiente com seu efeito decorativo” (BANDEIRA, 1961c).

Não foram encontradas reproduções ou a lista de obras de Montez Magno apresentadas na *Rozenblit*, apenas uma foto do artista diante de um de seus quadros com formas geométricas (figura 156) e outro trabalho representando Jesus Cristo (figura 157). Não é difícil imaginar que o local expositivo, sendo uma loja de decoração, informava o tipo de arte a ser ali comercializada. Nessa sua exposição inaugural da Rozenblit, Montez apresentou, segundo Ladjane, “uma mostra de vinte trabalhos a óleo, todos eles partindo de uma mesma temática: árvores, frutos e folhas”.

Em 1962, Wilton de Souza escreve um artigo comemorando o primeiro ano de atividades da *Galeria Rozenblit*. Destaca o enorme sucesso das 16 exposições executadas que, somadas às organizadas pela *Galeria do Recife*, às margens do Capibaribe, fizeram de 1961-

²⁶² José Rozenblit dedicou-se também à indústria fonográfica, sendo um pioneiro na prensagem de discos em Pernambuco a partir de 1953. Mobilizou os artistas locais para ilustrarem as capas dos discos. Wilton de Souza e Wellington Virgolino são alguns desses artistas que se envolveram com a atividade. Para mais detalhes a respeito da gravadora de Rozenblit e do selo Mucambo, ver José Teles (2000).

1962 o período mais movimentado daqueles tempos, já que a cidade contara com cerca de duas exposições mensais durante todo o ano, um índice raro²⁶³.

A associação entre obras de arte e lojas de móveis pode ser vista como uma forma de buscar um público consumidor que ainda não estava formado a contento em Recife e que, portanto, impossibilitava a criação de um campo artístico relativamente autônomo, com suas próprias instâncias de legitimação e circulação. De toda maneira, mostra como ainda era tacinho e limitado esse mercado, que misturava telas com aparelhos de televisão e joias. O fato é que as ideias propaladas por José Cláudio, Ladjane Bandeira, Adão Pinheiro e outros em defesa de uma arte regida por regras próprias não encontravam o eco necessário, num plano institucional, para sua sustentação. Não havia um público, não havia um circuito de galerias, não havia nem mesmo um adensamento de artistas e críticos profissionalmente dedicados e especializados. Até meados dos anos 1960, os artistas que não estavam vinculados à docência na *Escola de Belas Artes de Pernambuco* eram praticamente amadores, na medida em que dividiam seu tempo com outras atividades e empregos. Assim foi com José Cláudio (diagramador do *Diário de Pernambuco* e desenhista cartográfico da SUDENE), com Wellington Virgolino (trabalhador da Mala Real Inglesa²⁶⁴, decorador da loja Rozenblit e desenhista publicitário), Wilton de Souza (decorador da loja Rozenblit), entre outros. Os poucos que conseguiram certa autonomia financeira pela arte foram os herdeiros Lula Cardoso Ayres e Francisco Brennand, sendo que, no caso de Brennand, sua renda provém, em grande parte, de sua indústria de cerâmica e não propriamente de suas esculturas; no de Lula, de seu emprego na *Escola de Belas Artes de Pernambuco* e de trabalhos como diagramador, além das encomendas de telas e painéis. De qualquer forma, é importante salientar o fato de que nem Brennand, nem Lula Cardoso Ayres, atuantes em Recife entre 1961 e 1962, tenham figurado na Galeria Rozenblit. Em 1960, Ayres expôs no MASP, e negociava sua exposição

²⁶³ Em 1961 foram realizadas as seguintes exposições na Galeria Rozenblit: Montez Magno; Emocionismo de Ladjane Bandeira; coletiva com Adão Pinheiro, Anchises Azevedo, Reynaldo Fonseca, Villan-Chan e Wellington Virgolino; Paul Garfunkel (pintor francês patrocinado pelo cônsul da França); coletiva com Alano, Hércules, Roberto Amorim e Sylvia Barreto (alunos da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*); Vicente do Rego Monteiro (caligramas do poema Lisboa de Edson Régis); Leonhard Franck Duch (pintor alemão patrocinado pelo cônsul da Alemanha); coletiva de pintores baianos com Arnaldo Brito, Walter Goes, Francisco Santos, Odete Valente e Ana Maria; José Luís de Figueroa (pintor espanhol patrocinado pelo Instituto de Cultura Hispânica); xilogravuras de Corbiniano Lins; Ionaldo Cavalcanti; coletiva com Solange Soares, João Câmara e José Barbosa Tavares (alunos da *Escola de Belas Artes de Pernambuco*); Felix Guardiola (pintor espanhol). Entre janeiro e março de 1962: Polimaterialismo, de José Cláudio da Silva; Monotípias de Wilton de Souza; xilogravuras de Inalda Xavier.

²⁶⁴ *Royal Mail Steam Packet Company*, conhecida como Mala Real Inglesa, era uma companhia de transporte marítimo com sede em diversos pontos da América e Caribe. No Brasil, operava em Recife, Salvador e Rio de Janeiro.

de 1961 no *Museu do Unhão*; Brennand executava seu mural para o edifício da Bacardi em Miami. Ambos vinculavam-se a outros circuitos.

Os expositores da Rozenblit eram pintores em início de carreira ou sem redes que extrapolassem o Estado. Nesse sentido, fica ainda mais evidente a decadência de Vicente do Rego Monteiro, que expôs seus *Caligramas* na Rozenblit e contou com a atuação ativa de Wilton de Sousa para vendê-los junto aos políticos do Recife com o intuito de financiar sua viagem anual a Paris.

Wellington Virgolino talvez tenha sido o integrante da primeira geração do *Atelier Coletivo* que melhor se adequou a esse sistema das artes em Pernambuco baseado num circuito de lojas de decoração. Depois de ter sido aluno do curso de desenho geométrico ministrado por Vicente do Rego Monteiro no *Ginásio Pernambucano*, onde frequentou apenas o primeiro ano, abandonando os estudos logo em seguida, passou a ter aulas com Abelardo da Hora. As orientações da arte “social” tornam-se visíveis já nas primeiras telas e gravuras.

É o caso da tela *Gente de Mocambo*, de 1950 (figura 158). Apresentadas com pinceladas não tão precisas de nanquim, figuras humanas dominam grande parte da composição. Um homem, sentado no chão com as pernas cruzadas, mantém as costas curvadas e a cabeça pendendo para baixo, como quem olha para o próprio tornozelo. Seus braços apoiados nos joelhos reforçam a sensação de descanso ou de descontração. Uma mulher, com as costas apoiadas nas do homem, está em uma posição similar à dele, embora seu corpo penda para trás, aumentando a superfície de contato entre ambos. Em seus braços, acomodado no vão criado pela suas pernas cruzadas, está uma criança já crescadinha, mas que ainda, com algum esforço, a mãe consegue manter em seu colo. Fora essas três figuras humanas, há apenas uma cabaça – ou jarro de barro – reconhecível dentre os traços rápidos que estabelecem o chão e o fundo.

A atmosfera de pobreza, criada pela postura do casal, pela criança nua e com cara de adulto, pela ausência de objetos ou de qualquer outro elemento que localize melhor os personagens, que os ancore numa relação de tempo e espaço, é reforçada pelo título *Gente de Mocambo*. Wellington Virgolino optou por excluir qualquer ambientação. Apenas o título indica a que o quadro se refere. A expressão das figuras, um tanto sonolentas ou moribundas, acometidas por uma leseira, por um desânimo ou uma desesperança, só se tornam inteligíveis quando associadas ao título.

Na tela *Lavadeiras*, de 1957 (figura 159), vê-se a imagem de duas mulheres sentadas em torno de uma poça d'água, lavando roupas. A primeira delas está de perfil, enquanto a

segunda, um pouco mais ao fundo, está apoiada em seus joelhos e de frente para o espectador. Ambas as figuras humanas ocupam praticamente toda a composição – assim como na gravura de Corbiniano Lins (figura 121), em que a cena domina a superfície do quadro. Resta espaço apenas para a água no canto inferior direito da tela e para a representação de um campo, lembrando plantações, visível, no fundo, por brechas de espaços entre os corpos das mulheres.

Poucas são as linhas curvas neste quadro. Ele é basicamente composto pela concatenação de planos separados por tons e semitons de azuis, verdes, vermelhos e marrons, todos de cor pastel. Até mesmo o pano torcido, na mão de uma das mulheres, é representado por linhas retas e variações de vermelho.

As mulheres mulatas – de cabeça baixa, olhos e bocas fechados – não estão dispostas de maneira a sugerir muita interação entre elas. Seus gestos indicam a absorção de toda a atenção no trabalho de lavar roupas, como se estivessem submetidas a ele, sem controlá-lo com cantorias ou conversas. A mesma atmosfera de pobreza, de submissão, das gravuras de Abelardo ou, mesmo, do desenho a nanquim *Gente de Mocambo*, está aí presente. Há, sem dúvida, um ar de engajamento nessas imagens. A única diferença em *Lavadeiras*, se comparado a esses outros dois trabalhos, é, no entanto, o uso das cores – marrom, azul e verde –, o que parece quebrar a atmosfera pesada criada pelos traços fortes de *Gente de Mocambo* (figura 158), e pela cor cobre de *Enterro de um Camponês* (figura 115). Ainda assim, a mensagem de *Lavadeiras*, de Virgolino, é bem distinta da explorada por Murillo La Greca em *Arredores da Cidade*, de 1932 (figura 22), ou mesmo da bem posterior *Lavadeiras do Açude de Apipucos*, de 1982, de Elezior Xavier (figura 176), nas quais a paisagem, na composição, joga importante papel para a criação de uma atmosfera bucólica.

Assim como Abelardo da Hora e José Cláudio, Wellington também é originário dos estratos médios recifense. De 1949 até 1959, trabalhou na Mala Real Inglesa, fazendo pintura apenas nos tempos livres, muitas vezes durante a noite. A carreira de pintor profissional começou a ser vislumbrada em função dos diferentes prêmios nos salões estaduais²⁶⁵ e das vendas que conseguiu emplacar no final da década de 1950 (SOUZA, 2009, p. 51–53).

Sua primeira exposição individual, em 1960, no *Teatro do Parque*, foi patrocinada pelo *Departamento de Documentação e Cultura* da Prefeitura do Recife que, na época, era

²⁶⁵ Em 1954 e 1955, obtém menção honrosa; em 1960, recebe o 2º prêmio e em 1961, o 1º prêmio no *Salão de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco*. Em 1958, a *Grande Loja Maçônica de Pernambuco* concedeu-lhe a Medalha de Honra ao Mérito Maçônico pela execução do mural *A Maçonaria Trabalha*, realizado na recepção do Hospital São João da Escócia, em Recife.

dirigido pelo dramaturgo Hermilo Borba Filho²⁶⁶. Mas foi com a exposição de dois quadros na *VI Bienal* em 1961 que sua vida profissional foi alavancada.

Tal como ocorrera com Francisco Brennand na *IV Bienal* de São Paulo, a organização associou os dois quadros de Virgolino, *Duas Meninas* e *Menino com Pássaro*²⁶⁷, aos primitivistas. Assim como Brennand, o fato não agradou em nada o artista. Segundo Wilton de Souza, que acompanhava o irmão na visita à *Bienal*, os quadros de Virgolino foram colocados em uma sala, juntamente com

grandes expressões de artistas primitivos, como Manezinho Araújo, Heitor dos Prazeres, entre outros. A princípio, Wellington não concordava com o fato de figurar nessa categoria. E, de repente, exclamou: “É, esses merdas são burros, colocando-me entre os primitivistas!”. E passou todo o tempo discordando dos “ilustres” organizadores da Bienal (SOUZA, 2009, p. 58)²⁶⁸.

Ao procurar a organização do evento para tentar consertar o mal-entendido, descobriu que seus dois quadros haviam sido vendidos, o que mudou completamente o seu humor. A galeria paulista *Astréia* adquiriu as telas expostas e encomendou ainda outras. Wilton de Souza afirma que “Virgolino passou a trabalhar, executando suas telas com temas sobre crianças brincando com flores – iniciadas nos quadros *Rosalinda* e *Rosalina*. Crianças e flores bem coloridas seriam a marca da sua individual na Galeria *Astréia*” (SOUZA, 2009, p. 58).

A tela *Rosalina* (figura 160) traz uma menina ou mulher – que ocupa praticamente toda a composição – sentada em meio a uma trepadeira. O vestido, o corpo, as plantas e flores ao fundo, são todos em tons de vermelho, verde com pontos brancos nas flores. A padronagem floral do vestido, em fundo verde e flores vermelhas, dialoga com o fundo vermelho e folhas verdes do segundo plano. As flores da trepadeira, provavelmente um jasmim branco, passam do fundo para a figura, transformando-se em colares, coroa, pulseiras.

O efeito decorativo, por meio da padronagem de cores e motivos, representou a principal mudança em relação às telas anteriormente analisadas. Os planos multifacetados, as cores em tom pastel e os dramas sociais deram lugar a personagens arredondados, temas amenos; o pintor explora cada vez mais as cores vivas, como é o caso de *Menino com Chapéu Florido* (figura 161), e a série *Os Sete Pecados Capitais* (figura 162).

²⁶⁶ Este mesmo departamento organizou também mostras individuais de Corbiniano Lins, Genilson Soares, Wilton de Souza, Montez Magno e Abelardo da Hora.

²⁶⁷ Um dos quadros expostos na *IV Bienal*, *Menino com Pássaro*, foi reproduzido na página de Ladjane Bandeira no dia treze de abril de 1962.

²⁶⁸ Pelo catálogo da *VI Bienal*, Manezinho de Araújo não foi encontrado como expositor. Assim como não foi possível também reconstituir quais eram os quadros que dividiam o mesmo espaço de exposição. (BIENAL DE SÃO PAULO, 1961)

O pintor, que tinha uma grande sensibilidade para os negócios em arte, percebe que o decorativo movimentava as vendas de seus quadros. Quando explica o seu processo de criação, afirma:

Acho muito importante a elaboração desse esquema [espécie de rascunho de toda a série a ser pintada] porque, quando passo para as telas, começo a recriar, às vezes corrigindo ou alterando o que chamamos de composição. Depois é só jogar umas flores, como se fosse uma espécie de tempero, para dar um gosto. Você sabe que às vezes um prato feito com a comida ruim, mas enfeitado, parece tão bom que a gente come sem sentir. Isto é o que realizo. Enfeito o quadro. Há quadros que aumentam de preço de acordo com o número de flores (VIRGOLINO apud SOUZA, 2009, p. 58).

Essa sensibilidade para o lado comercial fez Virgolino circular por lojas de decoração, galerias e *marchands* locais. Seu irmão, Wilton de Souza, que trabalhava na loja *Rozenblit – a loja do bom gosto* e na *Bela Aurora* –, utilizava com frequência suas telas em projetos de decoração. Nesse caso, uma arte mais fácil, concatenada com padrões de gosto local, combinou bem com o lado decorativo em que passava a ser apresentada.

Em 1965, Virgolino criou, no Recife, a galeria ligada a *Joalheria Onix*, ao lado do empresário Jaime Torban, onde montou sua terceira exposição individual; em 1967, na galeria *Astréia* em São Paulo, realizou sua quarta individual. Em 1969, porém, com a criação da galeria de Carlos Ranulpho, no Recife, o pintor passa a ser representado exclusivamente por este *marchand*. Segundo Wilton de Souza, esse vínculo teria permitido a ele dedicar-se ainda mais à pintura, deixando todo o trabalho de venda, contabilidade e compra de material com o galerista, que também começou a organizar exposições, catálogos e a divulgação da produção do artista. Enfim, Wellington Virgolino tornou-se, praticamente, um funcionário da *Galeria Ranulpho* com obrigações de produção e venda.

O período que vai da exposição na *VI Bienal* em 1961 até a sua contratação por Carlos Ranulpho, em 1969, coincide justamente com os anos em que José Cláudio, Montez Magno, Anchises Azevedo e Ladjane Bandeira militam por uma autonomização da linguagem pictórica. Não por menos, essa adequação de Virgolino ao mercado de arte gerou desconforto entre seus colegas. Alguns diziam que ele estaria repetindo uma fórmula apenas para vender quadros e afastando-se da arte. Outros, como Montez Magno, racionalizaram a parceria Ranulpho-Virgolino como um pacto com o diabo.

Eu cheguei uma vez no atelier de Wellington e tinha uma prateleira com dez quadrinhos. Todos eles desenhados. O desenho feito – a composição –, aí ele pegava o “vermelho francês” [a tinta] ia no primeiro, e aí, tan-tan-tan-tan, depois no outro, tan-tan-tan-tan, o outro, tan-tan-tan-tan... isso não existe! (...) Mas eu estou convencido, já há muito tempo, de que Wellington poderia ter sido um grande pintor, mas foi desviado (...) porque ele passou muita fome, a ponto de muitos amigos comprarem a feira. Aí, quando surgiu na vida dele o Ranulpho, foi a tábua de salvação econômica, mas não artística, entendeu? Então ele passou a ganhar

dinheiro... (...) Mas ele se submetia às vontades de Ranulpho. Porque, no meu entender, a tendência dele era fazer pinturas grandes. (...) Mas começou a fazer quadros médios e pequenos porque era mais vendável. (...) Não podia fazer o que queria, tinha que ganhar dinheiro para sustentar a família. (...) Eu lamento muito o caso de Wellington, pois eu acho que ele é um artista de grande talento, mas vendeu a alma ao diabo (MAGNO apud DINIZ, 2008, p. 115).

O fato de a organização da *VI Bienal de São Paulo* ter associado Virgolino aos primitivistas, apesar de num primeiro momento ter irritado o pintor, foi uma condicionante importante para ele guiar sua produção nessa direção; por outro lado, a precariedade do campo artístico recifense e a forte presença das casas de decoração como pontos de venda de arte impeliram-no ainda mais para a produção de telas pequenas, com temas apazíveis e com motivos decorativos e repetitivos.

Se antes, no início de sua formação, ainda como artista amador, Virgolino respondia às expectativas dos integrantes do *Atelier Coletivo* por uma arte “social”, após a *VI Bienal de São Paulo* e de sua profissionalização mais evidentemente comercial, ele irá investir em temas com menor apelo político, em uma fatura cada vez mais colorida e floreada²⁶⁹. A conquista de outros espaços de circulação e, conseqüentemente, a mudança de sua clientela, em um paralelo com os termos de Ginzburg (1989), colaboraram para alterações significativas em suas telas. A economia das linhas retas e dos traços rápidos, do período do *Atelier*, dará espaço às formas arredondadas, extremamente coloridas e com abundância de flores, como se viu.

Na nona exposição individual de Wellington Virgolino, realizada na *Mini Gallery* no Rio de Janeiro em 1975, Gilberto Freyre faz a apresentação associando as telas do pintor à “morenidade brasileira”. Diz Gilberto Freyre:

Somos uma população crescentemente morena, pela ação da crescente mistura de brancos, pretos, pardos, amarelos e pela também crescente ação do sol tropical sobre gentes que já não temem nem o ar livre nem o ardor dos verões quentes. De onde são caracteristicamente morenas as mais belas mulheres, as mais lindas crianças, os homens mais eugênicos, que formam cada vez mais o conjunto nacional brasileiro.

Esse conjunto encontrou, em Wellington Virgolino, o pintor por excelência dessa sua morenidade. Enquanto Portinari evitava quase sempre tal morenidade, para exaltar tipos, para ele, angelicamente louros e escandinavamente alvos, Wellington Virgolino identifica o que lhe parece mais belo e mais plasticamente nacional nos tipos brasileiros, com essa, por ele sempre evidenciada, em vez de escondida, morenidade (FREYRE apud SOUZA, 2009, p. 91–92).

²⁶⁹ Em 1964, a tela *Capitão de Fandango*, que não agradara as autoridades golpistas, foi “roubada” de uma exposição na *Faculdade de Direito* junto com uma tela de João Câmara e outra de Alves Dias. No entanto, isso não gerou novas investidas do pintor em uma pintura política, pelo contrário, orientou-o ainda mais aos temas amenos. Depois desse evento, a *Faculdade de Direito* deixou de abrigar exposições. Para mais detalhes ver Souza (2009, p. 66–69).

Nas pinturas de Virgolino desse período não há referências a uma “realidade local” tal como Freyre elogiava em Manoel Bandeira e Lula Cardoso Ayres. Há sim uma padronização do colorido exótico, uma produção quase em série de motivos que vinham ao encontro de uma clientela certa, sobretudo em Recife. A partir da *VI Bienal* de São Paulo, do aumento das vendas e das exposições subsequentes, Virgolino abandonou a temática social, na qual retratava trabalhadores da cana, lavadeiras, jangadeiros, calceteiros, gente de mocambo, que poderiam ser, de alguma forma, associados a Pernambuco, para versar sobre motes bíblicos, como a série *Os Sete Pecados Capitais* (figura 162), retrato de santos, a série *Os Signos do Zodíaco*, personagens genéricos como “o marinheiro”, “o soldado”, “o aviador”... Não resta outro elemento, a não ser a tonalidade da pele dos personagens, para que Freyre forçasse uma caracterização de suas telas como algo “plasticamente nacional”.

O uso de Portinari, no contraponto, é também revelador. Apoiando-se no argumento de que Virgolino teria representado de maneira mais autêntica²⁷⁰ a “morenidade brasileira”, Freyre desvincula-o do engajamento de Portinari, que havia servido de modelo aos integrantes do *Atelier Coletivo*, e ainda afirma que foi superior ao pintor de Brodósqui, no sentido de ter conseguido amalgamar a “realidade local” em suas obras.

Assim, as telas de Virgolino respondiam, por um lado, a um olhar que o enxergava como pintor primitivo e, por outro, a um mercado de arte pautado nos aspectos decorativos dos quadros. Como resultado, tem-se a criação de imagens que foram incorporadas pelo discurso regionalista freyreano na chave da “morenidade”. Diferentemente de Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, José Cláudio, Montez Magno e outros artistas que circularam por cidades onde o campo das artes ganhava uma autonomia relativa, e que, ao retornarem ao Recife, chocavam-se com um cenário de maior precariedade, Virgolino – que não estagiou fora do Recife – não parece em nenhum momento ter intencionado produzir algo pouco aceito ou controverso naquele local. Muito pelo contrário: atende diretamente a uma demanda.

Em 30 de março de 1961, José Cláudio escreve um artigo exaltando as vantagens e a necessidade das viagens. Dizia ele: “Quem sabe por ouvir dizer e quem vê pelos olhos dos

²⁷⁰ Em palestra proferida aos alunos da *Escola de Belas Artes de Pernambuco* e publicada na revista da *Escola* Freyre afirma: “Apresento tal fato para sugerir as possibilidades de uma sociologia das belas-artes, através da qual se pretenda não impor limites nacionais ou temporais a um artista, mas considerar a maior ou menor *autenticidade* das criações de um pintor ou de um escultor ou de um arquiteto, em relação com o seu meio, por um lado, e, por outro, com o seu tempo, conforme os fins a que se destinem suas criações. Um pintor brasileiro que sistematicamente só pinte figuras de madonas e de anjos sob a forma e as cores de mulheres e adolescentes nórdicos e ruivos e envolvidos em pelúcias e veludos europeus é semelhante a um arquiteto brasileiro que traçasse planos de residências, para o Brasil tropical, em forma de chalés suíços ou de cottages inglesas” (FREYRE, 1958, p. 28). O texto dessa palestra pode ser encontrada também em Freyre (2010e).

outros se pergunta: será que não estarei sendo enganado? Será que o que eu estou fazendo não é uma média geral do medíocre batido e chupado (...)?” (SILVA, 1961b). O recado para Virgolino torna-se mais explícito no artigo seguinte, intitulado “A respeito de Wellington”, publicado quinze dias depois, em que afirma:

Lembrando Wellington pensei “é preciso dar saltos”. Wellington é aos trinta anos um pintor cansado, vejo um quadro dele e parece que estou vendo, bem no claro do dia, o homem enrolado no lençol com medo de ter pela frente mais trinta anos para pintar, porque ele só tem duas saídas: ou mudar de vez ou ir sendo daqui para diante resto dele mesmo, ir-se esticando como corredor cansado e procurando vencer os longos metros só por honra da firma, para justificar a camiseta que veste o número colado nas costas. O que Wellington tinha para fazer dentro dessa pintura que faz, já fez. Vejo-o requeitando com extrema parcimônia um café tantas vezes requeitado que só ele mesmo é que pensa que aquilo ainda tem cheiro e gosto de outros tempos (CLÁUDIO, 1961).

Já no início da profissionalização de Wellington, José Cláudio criticava-o por estar se repetindo e por, no limite, ter parado de refletir sobre a pintura que fazia para responder, de forma cada vez mais intensa, a demandas mercadológicas.

No caso das trajetórias de José Cláudio e de Gilvan Samico, o fato de terem viajado para o Rio de Janeiro, São Paulo e Europa fez com que, posteriormente, suas biografias fossem reconstruídas de maneira mais matizada. A relação com o mercado, sobretudo no caso de José Cláudio, passou a ser encarada não como submissão, mas como opção política e estética. Em depoimento de 2011, José Cláudio repensa sua trajetória desde a ida para a Europa até a retomada da pintura figurativa. Diz ele:

Havia sempre uma hostilidade [em São Paulo] porque eu era daqui [de Pernambuco], nunca tinha feito curso de nada de arte, e diziam “ah, mas você não conhece a grande arte, você não conhece a Capela Sistina, você não conhece isso e aquilo”. Eu por acaso eu ganhei uma bolsa e fui passar um ano lá na Itália e vi tudo aquilo tudo que eu queria ver... E depois andei por outros países, guardei dinheiro e conhecendo um amigo aqui, outro ali, fui indo... Fui para a Alemanha, Áustria, Suíça, Espanha, Bélgica... Bati tudo, percorrendo os principais museus.

Quando acabou isso, eu me sentia cansado e sem saber mais o que era que eu queria. Foi aí que eu pensei “está na hora de voltar”. Quando cheguei aqui eu continuei a fazer aqueles desenhos abstratos, bem pretão escuro que eu fazia... Mas eu vi que aquilo tudo que eu até brigava e pregava era pernosticismo. Um belo dia em casa eu me perguntei: finalmente, o que era? Para que era? Por que foi que eu entrei nisso? O que era que eu queria pintar?

Eu tinha um empregueinho na SUDENE de ajudante de desenhista de cartografia, um negócio improvisado que aqui não tinha ninguém e eles colocavam qualquer um. Eu disse, bem, está bom, já dá para comer, agora eu vou fazer o que eu quero (SILVA; DIMITROV, 2011).

José Cláudio, aqui, inverte um pouco a lógica de sua trajetória. O emprego da SUDENE certamente foi fundamental, sobretudo quando produzia os desenhos abstratos. A partir do momento em que retoma o figurativismo, como se verá, sua pintura se adapta melhor às demandas do mercado, e não o contrário como sugere. Em outro trecho do mesmo depoimento, José Cláudio retoma formulações de Walter Zanini e de Joaquim Cardozo que,

de alguma forma, justificariam seu abandono da militância, em favor de uma arte abstrata, e a sua retomada de uma arte “regional”. Diz o artista:

Uma vez Walter Zanini fez uma exposição do *Atelier Coletivo*²⁷¹, ele no catálogo fala de um *genius loci*, um gênio do lugar. Ele notou isso, levou em consideração isso.

Também um poeta daqui, um dos maiores poetas brasileiros, Joaquim Cardozo, ele era engenheiro calculista de Niemayer, mas um fino poeta, assim, do nível de João Cabral de Melo, estudou arquitetura e engenharia, desenhava também, ele até criou um alfabeto baseado no desenho de um caju. Ele, escrevendo sobre pintura, disse que o regionalismo, como ele chamou, que não é propriamente o regionalismo do *Manifesto Regionalista* de Gilberto Freyre, o regionalismo como um conjunto de coisas locais, digamos, mais amplo, ele disse que o regionalismo estava para a arte de Pernambuco assim como o expressionismo para os países nórdicos, que sempre vinha à tona quando a pressão externa diminuía. Então eu acho que existe isso. Existe esse fantasma. Eu mesmo me perguntava: “depois de ver tanta coisa, de admirar e me entusiasmar perdidamente por tudo isso, como é que eu cheguei a conclusão que... Que tudo isso iria me levar a essa pergunta: afinal, o que é que eu queria pintar...”.

Aí eu comecei a ver que eu ia morrer infeliz quando me lembrasse das coisas que queria pintar e não pinte. Quais eram essas coisas? Pequenas coisas, uma rua, o mar, coqueiro passarinho, bicho... Isso é que me dava grande satisfação para pintar. Então eu voltei para pintar isso (SILVA; DIMITROV, 2011).

É nesse momento, em 1971, que José Cláudio pinta o retrato de um inquieto passarinho *Pintor-Verdadeiro* flagrado em seis diferentes poses (figura 163). Nele, o desenho noturno desapareceu por completo. Para quem analisa a tela, fica a impressão de que o artista parece ter lutado contra a agilidade do animal que, em poucos segundos, assume posições variadas, fugindo das pinceladas mais precisas, dos detalhes anatômicos, e mostrando apenas a vibração das suas cores em movimento. Não há mais o desenho, ou o contorno. São pinceladas que, num colorido alegre, configuram o pássaro em toda sua graça.

O retrato é uma arte de negociação entre o retratado e o retratista, na qual cada uma das partes projeta suas expectativas e desejos de fixar suas imagens (CASTELNUOVO, 2006; MARIN, 1995, 2000; MICELI, 1996). No caso do *Pintor-Verdadeiro*, não cabe imaginar uma negociação na medida em que o retratado é apenas um pássaro. No entanto, é pertinente se perguntar o que levou José Cláudio escolher esse modelo. No início dos anos 1970, ao abandonar o uso dos traços negros sobrepostos para trabalhar com a cor; ao escolher uma ave endêmica das regiões litorâneas de Pernambuco, Alagoas e Paraíba, vulnerável à extinção em função do comércio ilegal e das transformações significativas em seu *habitat* causadas pelo avanço do capitalismo; ao intitular seu quadro, grafando no canto superior direito “Pintor-verdadeiro”, talvez quisesse fazer-se representar como um pintor preocupado com as coisas típicas da terra que corriam o risco de desaparecer. Talvez quisesse mostrar suas habilidades

²⁷¹ Trata-se da exposição *Oficina Pernambucana* realizada no MAC/USP entre 24 de maio e 21 de junho de 1967 na qual figuraram trabalhos de Abelardo da Hora, Anchises Azevedo, João Câmara, Maria Carmen, Gilvan Samico e Wellington Virgolino (ZANINI *et al.*, 1967).

enquanto pintor, e não apenas como desenhista “cerebral”, como tinha sido considerado por Ladjane quando retornou ao Recife. Talvez o pintor-verdadeiro do quadro se refira mais às expectativas da autorrepresentação do retratista do que o nome popular da espécie *Tangara fastuosa*.

Além de passarinhos e paisagens, José Cláudio também passou a pintar festas populares, entre elas o *Dia de SS Cosme e São Damião* (figura 164). A imagem se divide basicamente em três partes, respeitando a fachada da casa, que funciona como fundo: a porta, à esquerda, a janela, à direita e a parede branca manchada, ao centro. No terço da direita, pela janela, uma mulher distribui presentes para uma multidão de outras mulheres, e crianças negras. A cena se estende pelo centro da imagem até o início do terço à esquerda. Essa multidão se configura apenas por cores. O traço do desenho está praticamente ausente. Os contornos dos corpos, apenas em alguns casos, fazem-se necessários, pois a maioria das mulheres e crianças é discriminada por sobreposição de diferentes tonalidades de preto, marrom e bege, uns puxando para o verde, outros para o cinza. As roupas coloridas ajudam a distinguir os corpos, as idades, os sexos. No terço esquerdo – o menos povoado –, José Cláudio auxilia o espectador com uma pequena legenda. Desenha esquematicamente com traços marrons uma mulher, que praticamente se confunde com a parede do segundo plano, segurando um bebê de colo. Ao seus pés, duas crianças – um menino e uma menina – segurando respectivamente um “carrinho de plástico” e um “saquinho de bombons” que o pintor faz questão de legendar e apontar com flechas.

O pitoresco das cenas retratadas por José Cláudio, a partir dos anos 1970, nada mais guarda dos seus desenhos sombrios e abstratos. Em nada remetem ao discurso da ausência de Nordeste, ou da injustiça de “cobrar do homem daqui uma pintura x, porque a zona é de mata e de cana, porque o homem daqui é amigo do batuque e do cheiro de suor, porque somos mestiços e a nossa religião é mestiça”. Justificando que era isso que ele sempre quis pintar, José Cláudio encontra o pintor-verdadeiro que ele sempre quis ser e, a partir dessa descoberta, torna-se um pintor visceral, nas palavras de Brennand.

Pintando passarinhos, paisagens e festas, José Cláudio conheceu, no início dos anos 1970, o marchand Renato Magalhães Gouveia que passou a representá-lo em São Paulo e absorver praticamente toda sua produção. Foi como um paisagista e pintor da natureza que Gouveia indicou José Cláudio para integrar a equipe do zoólogo Paulo Vanzolini na expedição pelo Rio Madeira, em 1975. Alguns quadros resultantes dessa viagem deram origem à “série amazônica”, publicada no livro *100 telas, 60 dias e um diário* (SILVA,

2009b); as telas foram adquiridos pelo Governo do Estado de São Paulo, enchendo de orgulho Eduardo Campos, como revelado em seu já citado texto para o catálogo do artista.

Após retornar da expedição com Vanzolini, José Cláudio toma a decisão de pintar única e exclusivamente por encomenda. Assim, eliminava os marchands intermediários que, segundo ele, eram raros no Recife dos anos 1970. Essa opção tornava sua produção mais eficiente do ponto de vista econômico. Diminuía o risco de faltar liquidez a seus produtos, na medida em que adequava tamanho, assunto, e preço, com cada cliente. No mundo da arte, onde a manifestação de um maior interesse econômico representa, na maioria das vezes, uma queda no prestígio no interior do campo, como mostra Pierre Bourdieu (1996), assumir que só pintaria sob encomenda representou um risco considerável tomado por José Cláudio. Numa tentativa de minimizar os efeitos danosos que essa opção poderia lhe trazer, mobiliza duas estratégias, ainda que de modo inconsciente: 1) constrói um arcabouço argumentativo para sua decisão, repetido constantemente em suas entrevistas; 2) dedica-se à escritura da história da arte em Pernambuco.

Primeiramente ele precisou garantir que, mesmo trabalhando sob encomenda, sua arte ainda fosse considerada uma arte com valor social, político e voltada para o “povo” tal como nos tempos do *Atelier Coletivo*. Para tanto, descreve sua opção de forma levemente romaneada, e aprovada por Miguel Arraes, uma das figuras da esquerda pernambucana mais prestigiadas de todos os tempos.

Fui bater um papo com pintor Maurício Arraes lá na casa dele, na casa de Miguel Arraes no Poço da Panela²⁷². Lá eu disse a ele que eu estava trabalhando... que eu queria trabalhar por encomenda. Que eu queria que a pessoa dissesse a mim o que é que ela queria que eu pintasse. E ele disse assim: “mas rapaz, depois de o pintor ter se livrado dessa obrigação de fazer o que o cliente manda, você quer reeditar essa escravidão?”. Eu disse: é, eu acho que a gente não vende porque a gente quer que o cliente compre os quadros que a gente quer, mas não é o quadro que necessariamente ele quer. E a pintura sempre foi feita com os pintores pintando o que o cliente quer. Era o rei quem dizia Velásquez, pinte meu anão; vá pra Roma pintar o retrato do Papa Inocêncio não sei de quê. E ele pintava, e nem por isso era um pintor menor não (SILVA; DIMITROV, 2011).

Nesse primeiro trecho, José Cláudio afasta a ideia de que pintar por encomenda significa uma arte de menor qualidade. Logo em seguida, continua seu argumento, agora, enfatizando o caráter social e político dessa opção.

E ficamos nessa discussão. Eu não sabia que Arraes estava presente. Porque a casa tinha um terraço em “Z” e, lá no canto, Arraes ficou fumando o charuto dele no escuro e eu e Maurício discutindo aqui. Eu sentado numa cadeira e Maurício na rede. Daqui a pouco chega Arraes, de pijama. Sentou-se junto da gente com o charuto dele e disse: “José Cláudio tem razão”. Aí contou que na China depois da

²⁷² Nesse trecho do depoimento, embora José Cláudio se refira a essa conversa como se ela tivesse ocorrido antes de sua decisão por uma pintura sob encomenda, em 1975, muito provavelmente ela se deu após 1979, quando a família Arraes volta do exílio. Maurício Arraes (1956) é pintor e filho de Miguel Arraes.

vitória, Mao Tse-Tung quis conhecer aqueles capitães que lutaram com ele nas diversas regiões, naqueles rincões. Ele nunca tinha conversado com esses homens, só sabia da existência deles. E a primeira coisa que ele fez quando tomou o poder foi conhecer essa gente. Ele quis conhecer um por um. Aí chegou um desses comandantes lá dos confins e a primeira pergunta que Mao Tse-Tung fez a ele foi “qual é sua religião”. O cara até ficou chocado, pensando que Mao Tse-Tung estaria o considerando, por ser de uma região distante, que ele não entendesse nada de política, que ele fosse um cara atrasado. Aí ele respondeu: “Excelência, eu sou um marxista”, como se por ser marxista não pudesse ter religião. Mao Tse-Tung disse; “você está errado. Se você não tiver a religião do seu povo, você nunca poderá dialogar com ele.”. Eu me lembrei disso também em matéria de pintura. A pessoa que vem comprar um quadro a mim, não vem atrás de Paul Klee não. Não sabe nem que houve essas coisas (SILVA; DIMITROV, 2011).

Se, no primeiro trecho, José Cláudio faz referência a Velásquez para valorizar a pintura sob encomenda, agora mobiliza Mao Tse-Tung para enfatizar que, por um lado, pintar sob encomenda não significa alienação das questões sociais e, por outro, que não se trata de uma opção ingênua. Tal como o comandante chinês (originário de uma região física e simbolicamente distante do centro), uma das preocupações de José Cláudio é que os seus colegas o considerem um pintor que não “conhece a grande arte” (tal como fizeram seus conhecidos paulistas antes de ele ir à Europa), que nunca teria visto um quadro de Paul Klee e que, portanto, pintasse o carnaval e passarinhos por que só conhecesse as “coisas da terra”. Contudo, tal como Mao Tse-Tung, a opção por pintar o gosto do freguês (ou comungar de sua religião) não deveria ser indício de arcaísmo, e sim de algo necessário para que a sua pintura tivesse um canal de diálogo com o “povo”. Todos esses paralelos, ao serem narrados pela personagem de Miguel Arraes, conferem ainda maior credibilidade ao artista. Depois de amparar-se artística e politicamente em exemplos internacionais, José Cláudio conta, na sequência do mesmo depoimento, uma experiência pessoal, que, por si só, já justificaria sua opção.

E também outra experiência que tive foi quando eu viajei com Vanzolini pelo rio Madeira. Na cidade de São Carlos o delegado prendeu o barco [...] ficamos muito tempo na cidade e todo o dia o delegado ia até nós e futucava o barco todo atrás de alguma prova de guerrilha, e claro que não encontrava nada. Um dia, ele me vendo pintar disse: “eu também quero ter um quadro”. Eu pensei, esse cara nunca viu um quadro, acho que ele descobriu a arte da pintura naquele momento. Ele não tinha ideia de como se fazia um quadro, nem ideia de que existia isso, de pintar um quadro. Não sei... Porque ele ficou muito encantado, não saía de trás de mim até que me disse: “um dia eu quero ter um quadro”. Aí eu lhe disse: ah é? Que quadro que o senhor gostaria? “Um índio flechando uma arara”. Eu então pintei um índio flechando uma arara do jeito que eu entendia que ele queria: um índio daqueles que a gente fazia no colégio [...]. Ele ficou na maior felicidade. Não sabia o que fazer para me agradar. Foi buscar um revólver que ele tinha em casa, na caixa, novo, um Smith & Wesson niquelado e disse; “isso daqui é a coisa mais preciosa que eu tenho na minha casa, é seu”. Eu disse olhe, aqui a gente não anda armado... Então ele mandou a filha dele fazer uma bandeja de pamonha feita com leite de castanha do Pará, que é uma coisa deliciosíssima... Enfim, a melhor coisa que ele pode oferecer. [...] Foi aí que, quando eu cheguei dessa viagem, eu disse que só trabalharia por encomenda (SILVA; DIMITROV, 2011).

Com essa narrativa e esse apanhado argumentativo para suas escolhas, que variam pouco de entrevista para entrevista, José Cláudio garantiria que o seu intuito continuava o de servir ao “povo”. E, ainda, de maneira “mais democrática”, afinal, agora ele passava a perguntar ao “povo” o que é que deveria constar no quadro, preocupação inexistente nas obras feitas no *Atelier Coletivo*. Essa mudança não significaria pouco conhecimento da história da arte, ingenuidade política ou falta de sensibilidade estética, porém uma maior intimidade com sua região.

Outra atividade desenvolvida que contribuiu para ampliar seu prestígio foi sua dedicação em escrever a respeito da história da arte de Pernambuco. Seus textos são fundamentais para se compreender o cenário artístico em Recife. Diferentemente dos artigos em jornais que, por não estarem indexados, perdem-se nas bibliotecas, os livros garantem uma maior visibilidade ao artista como conhecedor tanto de arte quanto de história. Sua primeira investida nesse sentido, *Memórias do Atelier Coletivo*, foi publicado originalmente em 1979, ou seja, apenas quatro anos depois de sua decisão de pintar exclusivamente sob encomenda. Seguiram-se *Artistas de Pernambuco* (1982), no qual ele inventaria um grande número de pintores que atuaram no Estado, reproduzindo alguns trabalhos – *Desenhos de Manoel Bandeira: originais do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano* (1983), no qual apresenta e reproduz os desenhos, e vinhetas de Manoel Bandeira, que antes estavam dispersos em diferentes publicações; *Tratos da Arte de Pernambuco* (1984), em que reconstrói uma narrativa da história da arte desde o período holandês até por volta dos anos 1970. Clarissa Diniz, jovem curadora e crítica de arte muito atuante hoje em dia, em sua apresentação à reedição desses textos em um volume único em 2010, reforça o caráter pioneiro de José Cláudio e sua importância para a compreensão das artes em Pernambuco. Fora a primeira edição do *Memórias do Atelier Coletivo*, editada pela galeria *Artespaço*, todos os outros livros foram editados pelo Governo do Estado, o que, por um lado, evidencia um mercado pouco diversificado de livros de arte no Recife; por outro, o interesse oficial de se construir uma memória a respeito das artes locais. José Cláudio, nesse ponto, tornou-se uma espécie de historiador oficial das artes pernambucanas.

Como foi dito, de fato, os textos de José Cláudio são fundamentais enquanto fonte de pesquisa. Sem eles, esta tese teria ainda mais lacunas do que as existentes. De todo modo, não se busca aqui explicar o prestígio de José Cláudio enquanto pintor exclusivamente pela sua atividade de escritor. O que se pretende destacar, no entanto, é que esse prestígio (evidenciado, por exemplo, no reconhecimento de seus pares, como Francisco Brennand que o considera “grande pintor, admirável, [...] visceralmente pintor”, ou ainda em sua eleição como

artista homenageado no carnaval de 2012) está assentado em uma série de pequenas escolhas: o abandono da abstração; a opção por pintar festas populares coloridas, alegres e pitorescas; a atividade da escrita da história da arte pernambucana com o *status* de um partícipe do processo (omitindo a sua própria experiência abstracionista e valorizando tanto a arte social do *Atelier Coletivo* quanto o nativismo pernambucano expresso na pintura que justificaria os temas de festas e folclore). Todos esses elementos criariam, portanto, uma coerência biográfica entre suas primeiras pinceladas de aprendiz, engajado com o “povo”, com o pintor profissional, bem formado na Bahia, em São Paulo e na Europa, a serviço também do “povo”. Todos esses elementos, de maneira contrastiva, evidenciam por que Wellington Virgolino, que também pintava por encomenda, apesar de elas serem centralizadas pelo marchand Carlos Ranulpho, não teve a mesma unanimidade de opiniões. Talvez porque tenha escrito menos sobre seu trabalho tentando criar uma coerência discursiva? Talvez por ter escolhido pintar signos do zodíaco e pecados bíblicos ao invés dos frevos, maracatus e pássaros da região? Talvez por ter explorado a temática e a fatura primitivista de maneira excessiva? Talvez por não ter saído de Pernambuco para aprofundar sua formação? Provavelmente um pouco de tudo.

O fato é que tanto um quanto o outro conseguiram seguir carreiras de pintores profissionais em Pernambuco num período em que o mercado de arte estava pouco desenvolvido. Ambos acabaram se tornando pintores regionais, com circulação relativamente restrita ao Estado.

Gilvan Samico vive uma trajetória de formação muito parecida com a de José Cláudio, e, ao mesmo tempo, se distancia dele e de Wellington no que se refere às opções profissionais e à relação com o mercado. Tal como os dois, iniciou seus estudos no *Atelier Coletivo*, produzindo telas não muito distintas das de seus colegas, como a *Pescadores de Siri na Ponte Velha* (figura 165), na qual três homens negros são representados em uma atividade típica das populações mais carentes do Recife – a pesca em área urbana. Ou ainda o quadro *Trabalhadores*, de 1954, (figura 166), em que retrata dois homens vendendo frutas em um ambiente luminoso e brincando com formas geométricas das barracas de uma feira, em primeiro plano. Também nesse período, inicia-se na gravura com a experiência do *Clube de Gravura* organizado pelo *Atelier Coletivo*.

Abelardo em determinado momento fundou, a exemplo de outros, o clube da gravura, (...) [a] tiragem era vendida ou distribuída com os sócios (...). eu acho que a primeira gravura que saiu foi a minha. Muito bem, então eu fiz a gravura, uns pescadores, feito numa placa de gesso, porque Abelardo usava muito gesso e achou que a gente devia gravar em gesso, tinha lá suas razões porque fundia uma plaquinha em cima de um vidro, já saía polida, já saía... bom, um horror, fiz uma para nunca

mais. (...) cheguei a dizer: mas Abelardo a gente com a floresta amazônica – e, diga-se de passagem, naquela época era muito maior – e gravando em cima de gesso, material horroroso desse, ele disse “não, é porque a madeira você tem que comprar, tem que aplainar, lixar, e esse aqui a gente já faz o gesso daqui, a gente já resolve aqui mesmo”. Pois bem, eu disse que ia fazer minha gravura em madeira em casa (SAMICO; FERNANDES, 2008, p. 7).

Os argumentos que Samico recordou da discussão não mobilizavam a questão do gesso ser considerado um material da “região”, tal como Abelardo fez questão de enfatizar na apresentação do álbum de gravura de 1957. Foi uma dessas gravuras em madeira feitas em casa que recebeu o prêmio num dos salões do Estado de Pernambuco, o que animou Samico a perseguir uma melhor formação.

Em 1957, aproveitando férias e licença-prêmio da repartição em que trabalhava (Cf. SAMICO; FERNANDES, 2008, p. 8), Samico instala-se em São Paulo, na casa de um primo. Toma aulas com Lívio Abramo, na *Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna*, a quem foi apresentado pelo amigo Aloísio Magalhães que fora membro do júri do *Salão do Museu do Estado de Pernambuco* no qual foi agraciado com o prêmio. É consenso na crítica especializada a mudança que as orientações de Lívio Abramo tiveram nas obras de Samico. Dedicando-se basicamente à gravura, suas imagens passam a ser mais profundas, como em *A Mão* (figura 167), em que rostos de homens são compostos por um tracejado nervoso. E, numa zona escura no alto, com um tracejado horizontal, partes de rostos e narizes aparecem meio fantasmagoricamente. Na gravura *A menina dos Currupius* (figura 168), o que seria uma cena lúdica de uma criança brincando com cataventos apresenta-se com um tom fúnebre: uma menina cabisbaixa e olhar tristonho. Em ambas, Samico esbanja um riquíssimo léxico gráfico que permite a exploração de texturas e luminosidades. Cada gesto na madeira guarda sua especificidade.

Dificuldades financeiras levam Samico, em 1958, ao Rio de Janeiro, onde, por meio de sua rede de relações, teria mais chances de emprego. Foi Lívio Abramo quem o indicou ao colega Oswaldo Goeldi, que ministrava curso gratuito de gravura na *Escola Nacional de Belas Artes*. É desse ano a gravura *Leitura na Praça* (figura 169), na qual quatro homens estão sentados em volta de uma árvore lendo seus jornais. Não há troca de olhares entre os personagens. Cada um está absorto em seu próprio mundo oferecido pela leitura nesse cenário urbano de uma praça pública. Essa semelhança temática já bastaria para associar suas gravuras às de seu professor Goeldi. Há, porém, alguns aspectos formais, entre eles, a predominância do negro, rasgado apenas por alguns traços ou manchas brancas. O uso preciso da cor, outra característica de Goeldi, é explorado em outras imagens de Samico, por exemplo, a *Dama com luvas* (figura 170).

No Rio de Janeiro trabalha no escritório do designer Aloísio Magalhães, o que lhe permite ficar na cidade até 1965, quando se transfere para Olinda. Mesmo antes de seu retorno, em 1962, é acometido pela mesma hesitação vivida por José Cláudio. Uma espécie de inadequação de seus trabalhos a um desejo “seu”, a um ideal de “coisa brasileira” ou de “arte mais localizada”. Assim descreve Samico:

(...) mostrei [para Ariano Suassuna] as coisas que estava fazendo lá no Rio, e disse para ele: estou fazendo esse negócio mas não estou satisfeito, porque eu acho que estou fazendo uma coisa que não corresponde a um desejo meu de ter um tipo de arte mais localizada, onde eu pudesse sentir que eu estava fazendo uma coisa mais especial, essa coisa mais brasileira. Vamos dizer, isso é um pouco complicado da gente, mas na época eu falei assim. Aí Ariano disse: “não, mas você está fazendo gravura rapaz, nós temos uma tradição da gravura popular, uma coisa tão já arraigada, já fixada, porque você não dá uma entrada nessa coisa?”. E foi essa conversa que me serviu para eu poder começar elaborar uma outra coisa dentro de mim. Não aquilo que eu estava fazendo da gravura sombria, muito noturna, com...(...) não considero que minha gravura fosse expressionista, mas havia um parentesco, e daí um parentesco com a gravura europeia (SAMICO; FERNANDES, 2008).

Nessa conversa com Ariano Suassuna, ocorrida em 1962, Samico mostra-se preocupado com o fato de sua produção ser, supostamente, pouco brasileira. Uma vez estabelecido em Olinda, em 1965, de onde nunca mais se mudaria, não se sentia mais à vontade para produzir aquelas gravuras “sombrias” ou “noturnas”²⁷³. Passa então a não mais gravar a linha branca em fundo preto, como fazia Goeldi e seu expressionismo noturno, e sim a linha preta em fundo branco, como faziam os gravadores populares, “genuinamente brasileiros”. A busca pela “brasilidade” passa a ser um ideal perseguido pelo artista. O problema, portanto, perpassa também a definição do que seria essa “brasilidade” genuína.

É desse período de virada, por exemplo, a gravura *Tentação de Santo Antônio* (figura 171), na qual todas as figuras são desenhadas em traços pretos sobre um fundo branco. A temática religiosa; o uso do diabo no canto direito inferior bem como de outra figura pouco reconhecível – talvez outro demônio – no centro da composição em vermelho, escondido entre as folhas da copa da árvore; os animais (cabras, macacos, corujas) e a vegetação, de alguma forma remetem ao que genericamente se costuma associar ao universo popular. A fatura extremamente elaborada nada se assemelha às gravuras grosseiras dos cordéis. Samico explora de maneira virtuosística diferentes texturas aprendidas com Lívio Abramo²⁷⁴; seja na

²⁷³ Samico saiu de Pernambuco apenas entre 1968 e 1970, quando, por ter ganhado o Prêmio de Viagem no 17º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, viaja à Europa.

²⁷⁴ Devo essa observação à exposição *Gilvan Samico – primeiras histórias* realizada no Centro Cultural Maria Antônia/USP, entre fevereiro e março de 2013 organizada por Cláudio Mubarac e Priscila Sachettin, na qual gravuras de Samico foram expostas ao lado dos trabalhos de Goeldi, Abramo, Lígia Pape e de gravadores da Escola do Horto, capitaneada por Adolph Kohler. As referências de Samico na construção de seu léxico gráfico foram muito bem exploradas pelos curadores.

estampa da camisa de Santo Antônio, no agitar da água do lago central, na relva à esquerda, na pelagem das cabras, macacos e coruja. O uso preciso de cores confinadas, emprestadas de Goeldi, mostram-se aqui no verde do lago, no vermelho do demônio ao centro, no amarelo-alaranjado da auréola de Santo Antônio.

Essa caracterização de Samico como um artista capaz de associar a técnica e o rigor das formas dos mestres Abramo e Goeldi com um universo popular aparece recorrentemente em sua fortuna crítica. Moacir dos Anjos, então diretor do *Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães* de Recife, diz:

(...) o artista confronta as técnicas adquiridas com o universo criativo do romancista popular do Nordeste do Brasil. Não tanto, ou somente, com as xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos de cordel, mas também, e principalmente, com as histórias ali contadas, as quais refundam mitos, arquétipos e lendas, atualizando um tempo que a memória não pode alcançar (ANJOS JR., 2005, p. 6).

Weydson Barros Leal, por sua vez, afirma:

Em seu caso particular, a partir da poesia de cordel e de passagens dos evangelhos [...], a imagem refunde os elos entre o sagrado e o profano, entre a terra e um mundo fabuloso onde Samico reina como soberano criador. Este mundo, conquistado hoje e a cada dia em décadas de trabalho obstinado – desde quando iniciou-se na gravura com Abelardo da Hora, então aperfeiçoando-se com os mestres Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi –, tem raízes também nas histórias de santos e, como já disse, no terreno fervente do imaginário do cordel, mas toda música e secura dos versos de amor e morte que parecem nascer do calor do nordeste brasileiro são sementes delicadas para sua reinvenção (LEAL, 2005, p. 30).

Ou ainda Ferreira Gullar que, a respeito das gravuras de Samico, afirma:

A gravura de Gilvan Samico tem a simplicidade da gravura popular nordestina, que lhe deve ter servido de referência ou fonte. Mas também a sofisticação, o requinte de uma arte culta, íntegra, na qual funde-se o ético e o estético. (GULLAR, 2005, p. 57).

Sobretudo a partir do final dos anos 1960 e início dos 1970 (como nas figuras 172 e 173), Samico passa a fazer gravuras tão herméticas quanto os poemas de Ariano Suassuna. Mesmo assim, são associadas pela crítica à “cultura popular”, a “mitos e arquétipos”, ao mesmo tempo “brasileiros” e “universais”; ou a enigmas indecifráveis, figuras totêmicas, tempos imemoriais... Como diz Agnaldo Farias:

Operando sobre a madeira, esmerando-se em seu ofício de produzir imagens, Gilvan Samico, o mais célebre morador da velha Olinda que desde o alto e à distância contempla a frenética Recife, alheio à velocidade contemporânea que passa pelas coisas condenando-as a uma vida efêmera e evanescente, extrai das camadas mais profundas do tempo e do espaço os elementos mais duradouros; limpa-os, despoja-os de suas impurezas e reorganiza-os de modo a que eles possam continuar em direção ao futuro, à procura de quem tente decifrá-los, caindo como uma chuva leve mas persistente sobre a nossa imaginação (FARIAS, 2005, p. 26–27).

As imprecisões e os impressionismos desses comentários, bem como o poder que possuem para ancorar Samico em uma identidade criada para e pelo Nordeste brasileiro, remetem a uma das questões desta tese, qual seja, compreender como os artistas plásticos colaboraram para construir uma imagem de Pernambuco enquanto o receptáculo da identidade nacional e, ao mesmo tempo, tornaram-se prisioneiros dela. Nesse sentido, Everardo Ramos (2008), em interessante artigo, revela o processo de invenção da xilogravura como manifestação genuína da cultura popular. Demonstra como Ariano Suassuna, entre as décadas de 1950 e 1970, elegeu, dentre as capas de cordel, aquelas ilustradas com xilogravura, como sendo as detentoras de uma maior autenticidade. Muitas outras capas ilustradas com outras técnicas largamente utilizadas pelos cordelistas e estimadas pelas camadas ditas “populares”, tais como a zincogravura e a fotografia, foram postas de lado pelo dramaturgo. A xilogravura era uma técnica restrita aos cordéis produzidos em Juazeiro do Norte, onde a precariedade das oficinas gráficas não permitia a gravura em zinco que, de fato, era mais abundante e valorizada pelos leitores “populares” de cordel justamente por ser capaz de conferir mais detalhes realistas, como volumes e efeito de perspectiva. Segundo Ramos, Ariano Suassuna foi um ator central para que essa técnica hegemônica e baseada na fotomecânica fosse considerada menos autêntica do que o entalhe artesanal na madeira. Com isso, a xilogravura, que achata os planos, que não confere volume às figuras, que grava apenas o essencial em traços grosseiros, foi inventada como a técnica e a estética genuinamente populares, sobretudo por envolver tecnologia rudimentar em seu processo de fabricação. O gosto popular pela xilogravura não se verificava empiricamente. Segundo Ramos, os maiores editores de cordel investiam na zincografia e não em artesãos da xilogravura. Os folhetos de maior sucesso de venda eram aqueles ilustrados com técnicas que permitissem maior definição realista das imagens e não os traços grosseiros da madeira talhada. Segundo o autor, essa visão de que o “povo” preferia a rusticidade da xilogravura apenas evidenciaria as concepções de Suassuna que associavam o “povo” ao lado mais arcaico tecnicamente.

Ora, aqui se apresenta um processo de seleção e criação de tradições capaz de vincular a xilogravura a uma identidade imaginada, popular, específica. Assim formulado, a gravura de Gilvan Samico não seria uma produção erudita que se aproxima de uma cultura popular, como o *Movimento Armorial* anuncia e muitos comentadores replicam. Trata-se de uma das formas de invenção de uma cultura popular a partir de uma cultura erudita. O que aparece como inspiração deveria, antes, ser visto como invenção. É evidente que Suassuna não inventou a xilogravura. Ela já existia nos folhetos de cordel independentemente de sua maquinação *Armorial*. Contudo, a eleição de um determinado tipo de ilustração como elemento diacrítico

de toda uma suposta cultura genuinamente popular e brasileira não está dada nas imagens por elas mesmas. Segundo as pesquisas de Ramos, a xilogravura nem ao menos se configurava como a mais representativa das técnicas empregadas pelos cordelistas. Para que a gravura em madeira – um bem cultural produzido e inserido em um circuito específico por um determinado grupo social – fosse transformada “na cultura popular” ou “na cultura genuinamente brasileira” foi preciso mais do que madeira, goivas, tinta, papel e a criatividade do povo. Foram necessárias ferramentas discursivas eficazes e posições sociais que permitiram nomear tal produção como a mais representativa do “espírito do povo”. Essas ferramentas, além de muitas outras, Ariano Suassuna soube manusear. Ao comentar as gravuras de Samico, o líder do *Movimento Armorial* diz:

Só julgará que estes assuntos não nos pertencem quem não sabe que Israel e os países árabes são também o Brasil. Que Samico, incluindo santos e profetas em seu mundo, está apenas, mais uma vez, sendo fiel à mais verdadeira linhagem da arte brasileira desde seus inícios. E sobretudo quem não sabe que o sertão é o mundo. (SUASSUNA, 2005, p. 76).

Samico colabora para a criação dessa concepção do “popular” na medida em que se baseia nessa iconografia eleita por Suassuna e deixa de utilizar os volumes e perspectivas das gravuras executadas em seu período “noturno” para criar imagens chapadas, sem distinção de planos e volumes tal como nas gravuras “genuinamente populares”.

Ariano Suassuna afirma ainda:

O segredo delas [as gravuras geniais de Samico] constituiu em voltar o gravador a certos processos que os novidadeiros e repetidores julgavam esgotados. Em voltar ao uso do material mais puro, mais nobre e mais primitivo da gravura, a madeira. Em regressar às raízes, recriando com a liberdade e a imaginação do gênio, o espírito e as formas da xilogravura de seu povo. Em contornar as figuras de um limpo traço escuro que se destaca nos espaços brancos, por entre grandes massas negras ou tramas delicadamente interpostas; e toques de vermelho, verde, azul ou amarelo, que a gravura popular não usava e que, depois dele, num fecundo intercâmbio, passou a empregar como uma paga do sopro inicial (SUASSUNA, 2005, p. 78).

Para Suassuna, é o espírito de seu povo que informa Samico em sua ação criativa. Daí viria o poder de suas imagens. Poder tão genuíno que é o único capaz de alterar a própria gravura popular (que antes não usava cores) sem deturpar o seu espírito original. O uso da cor pela gravura “popular”, um “fecundo intercâmbio”, pode ser lido também como mais um forte indício da invenção da gravura popular pelos artistas chamados eruditos. Assim como inventaram que a madeira era o suporte mais “nobre e primitivo”, inventam também o uso da cor por parte dos artistas ditos “populares”. A ideia de circulação cultural, tão cara a Carlo Ginzburg (1998) na sua análise do caso do Menocchio, tem aqui um paralelo possível. A relação que se estabelece entre produtores de cordel e intelectuais faz parecer uma simples

circulação entre cultura erudita e cultura popular. No entanto, como Ginzburg ressaltava para o seu caso, essa relação é dialógica e, portanto, há uma assimetria de poder entre as partes. Na medida em que intelectuais elegem essa manifestação popular como a quintessência da “cultura genuinamente brasileira”, induzem o próprio povo a produzir nessas novas convenções, exercendo sobre ele um poder dissimulado, pois os resultados são tidos como manifestações culturais genuínas e espontâneas do próprio povo.

Suassuna e grande parte da fortuna crítica reforçam as supostas vinculações dos trabalhos de Samico com um universo supostamente popular. Assim operando, essencializam a “cultura popular” como se ela existisse de forma independente e apartada das operações executadas por intelectuais altamente engajados em sua construção como trunfos em rede de relações nada populares.

Samico e Suassuna, ao fazer referência a uma iconografia existente sobretudo na produção gráfica de Juazeiro do Norte, constroem essa mesma iconografia como a expressão legítima da cultura ou do “espírito do povo”. Essa operação valoriza ambos os lados da relação. A xilogravura “popular”, antes desvalorizada até mesmo entre os cordelistas, passa a ser vista como uma arte nobre. Os trabalhos de Samico, antes vistos pelo próprio artista como pouco ligados a uma arte local e brasileira, passam a ser identificados como inspirados no que há de mais “genuíno” e “espontâneo” em nossa cultura. É a sugestão do parágrafo final do texto de Ariano Suassuna que, numa referência explícita a Goeldi e Abramo, critica os “nossos mero imitadores”:

É, então, por ter encontrado seu caminho pessoal dentro da maravilha que é a arte popular brasileira, que o mundo de Samico aparece com tanta força e novidade, harmonizados, nela, todos os contrastes e violências. Isto no panorama cinzento e monótono dos nossos meros imitadores, onde quando ele começou, somente exercitavam os maneirismos de uma “vanguarda” de segunda-mão e onde hoje, graças a ele, os pássaros de fogo do sol nordestino fulgem como estrelas nas torres e castelos do Reino do Sertão do Brasil. (SUASSUNA, 2005, p. 80).

Durante seu período de estudos em São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1957 e 1959, Samico produziu 56 matrizes. A partir dos anos 1970, já morador de Olinda, sua produtividade passa para cerca de uma matriz por ano. Esse ritmo mais lento é interpretado pela sua fortuna crítica como necessário para a criação de imagens tão elaboradas e complexas. O caráter artesanal (explícito na precisão das linhas, das junções das cores, no equilíbrio e na simetria das composições, na “mitologia” envolvida etc.) é reforçado pelo tempo utilizado para a produção de uma única matriz. Materialmente, Samico sobreviveu com outros empregos, como o de professor na *Universidade Federal da Paraíba*, mas certamente

o controle da sua produção também contribuiu para a manutenção de sua aura como um artista consciencioso, inapto ao ritmo industrial imposto pelo mercado e pela modernidade.

Sua aura de artesão foi tão impregnada pela própria criação do popular que não é raro caracterizarem Samico como um “mestre artesão” incorporado pelo mundo da arte contemporânea. É o caso de Guy Amado que, em um texto de abertura do livro resultado do programa *Rumos Artes Visuais* 2008/2009, promovido pelo Itaú Cultural, após dizer que é uma prática corrente, artistas eruditos se apropriarem de referências populares afirma:

Observa-se também, em grau mais arrefecido, uma movimentação de sinal invertido, em que artesãos são deslocados do âmbito de uma fatura comprometida com as tradições locais para o chamado circuito da arte contemporânea. Nessa situação, um nome emblemático é o de Mestre Didi, artesão baiano que teve sua obra arrebatada do universo de uma fatura local, voltada especificamente para uma função cerimonial (produção de objetos ioruba) e subitamente inserida no grande circuito de bienais e galerias de arte contemporânea. Ocorre-me ainda uma outra situação “intermediária”, quando a produção do artista se situa num terreno híbrido: assumida e legitimamente calcada num repertório visual popular local, mas que por uma qualidade de sutil refinamento e erudição atende também a demandas do grande circuito. É o caso por exemplo de Gilvan Samico, mestre gravador de Olinda, produzindo meticulosamente e silenciosamente há décadas e tendo sua produção largamente apreciada (e consumida) pelo público e por colecionadores de arte contemporânea. Idiossincrasias e pulsões poéticas à parte, tanto um como outro seguem como referências de artistas que conjugam em graus diversos o repertório popular, do qual não abrem mão, e a circulação de sua produção no circuito da arte contemporânea (AMADO, 2009, p. 24).

Para além da caracterização de Mestre Didi como um artesão baiano parecer um tanto simplista – afinal sua origem familiar e alianças sociais dificilmente o vinculariam exclusivamente a uma camada “popular” –, Guy Amado descreve Samico, o aluno de Abelardo da Hora, Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi, funcionário de Aloísio Magalhães, professor da *Universidade Federal da Paraíba*, como um “mestre gravador de Olinda”, que produz “meticulosamente e silenciosamente há décadas”. O autor enfatiza que a intenção de Samico seria um circuito popular local “mas que por uma qualidade de sutil refinamento e erudição atende também a demandas do grande circuito”. Ora, até onde se pôde apurar, o foco do diálogo de Samico não está voltado para os gravadores de Juazeiro do Norte. Os interlocutores que têm em mente são seus professores e colegas “eruditos” e não os gravadores “populares” que utilizou como fonte. A própria formulação do *Movimento Armorial* visa à criação de uma arte erudita a partir da arte popular. O objetivo é construir uma “grande arte” e não manter-se no campo do “popular”.

Cláudio Mubarac e Priscila Sachettin, curadores da exposição *Gilvan Samico – primeiras estórias* realizada no *Centro Universitário Maria Antônia* também reconhecem essa classificação de “popular” que ronda a obra do artista. Diziam eles no texto de parede:

Não é estranho, portanto, que ele tenha se declarado um artista erudito. Pode-se entender essa autodefinição não como negativa do popular, evidentemente forte em sua obra, mas como afirmação de um conhecimento amplo, advindo de múltiplas fontes, inclusive da tradição europeia (esse diálogo entre erudito e popular, vale lembrar, atravessa toda a história da gravura)²⁷⁵.

Por que Samico precisou declarar-se um artista erudito? Dado sua trajetória, não era um fato óbvio? Ou o simples fato de ser pernambucano, morar em Olinda, gravar em madeira temas “populares” já o colocariam necessariamente como artista popular?

Na anedota contada por José Cláudio, aos olhos do comandante chinês, Mao Tse-Tung via-o, por ser originário de uma região afastada, como um arcaico que não teria sido iluminado pelo marxismo e, portanto, um religioso. Para provar que não era um provinciano, o comandante afirmou vivamente suas convicções comunistas. O reconhecimento, porém, não se dava nessa chave. Não era o marxismo que interessava a Mao Tse-Tung, seu interlocutor socialmente legitimado, e sim a especificidade de cada região, a religião do povo de cada um dos rincões da China e, assim, a provincialidade do comandante. José Cláudio, Wellington Virgolino e Gilvan Samico (além de Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, Francisco Brennand...) em alguns momentos reagiram vivamente aos interlocutores enfatizando sua formação, seu conhecimento da “grande arte”. Mas o diálogo não estava estabelecido nessa lógica justamente porque eles não eram iguais: eram oriundos da periferia, da região. Na conversação dialógica, as posições dos interlocutores não são simétricas, o que faz os artistas pernambucanos – ao se inserirem num debate que extrapola as fronteiras do Estado – ocuparem posição semelhante à do comandante chinês frente ao Grande Mao. Num movimento sutil desse aparente diálogo que esconde as diferenças de poder, a valorização do regional, do popular, do ingênuo aparece como vontade própria, como convicção, e adequação à natureza mais íntima, ao impulso criativo do artista. Mao olha o comandante como um diferente, o comandante, num primeiro momento, revolta-se por se considerar um igual, mas depois é como se assumisse a suposta especificidade da região por desejo próprio. E a desigualdade de poder surge como diferença entre iguais. O impulso criativo do artista torna as imposições externas quase imperceptíveis.

²⁷⁵ A íntegra desse texto pode ser recuperada no site do *Centro Universitário Maria Antônia*. (Disponível em: <<http://mariantonia.prceu.usp.br/?q=exposicao/gilvan-samico>>. Acessado em: 14/11/2013).

Considerações finais

A restauração torna-se como que a experiência fundadora da identidade provincial. (MELLO, 1986, p. 14)

Parece que a certa altura somos chamados a defender a pátria, de maneira que nos permita a nossa formação, seja ele Wellington Virgolino, Aloísio Magalhães, Joaquim do Rego Monteiro, Vicente do Rego Monteiro ou Manezinho Araújo. Há uma nota épica na paisagem de Telles Júnior, tanto quanto na pintura de João de Deus Sepúlveda, ou na gravura de Samico, na escultura de Abelardo da Hora ou Liêdo Maranhão, nos passistas de Augusto Rodrigues. A dramaticidade de um Darel vem de uma cipoada que ele viu um pobre levar de um vigia na esplanada da usina porque estava com a calça rasgada, o que foi levado à conta de imoralidade, e o fez botar sangue pela boca (CLÁUDIO, 1982).

Esse é um trecho do ensaio de José Cláudio que abre o livro *Artistas de Pernambuco*. Em 1982, ele estava convencido de que os artistas locais atendiam um “chamado a defender a pátria”. O que os uniria – do pintor religioso do século XVIII, João de Deus Sepúlveda, aos que lhe eram contemporâneos, Darel Valença – era, justamente, a “nota épica” advinda de experiências locais. Defender a pátria, nesse caso, era defender Pernambuco, e não propriamente o Brasil.

Muitos artistas estão ausentes neste estudo. No caso de Darel Valença, há um argumento objetivo para que ele não figure dentre aqueles que, aqui, receberam maior atenção. Nascido em Palmares, Darel (1924) chegou ao Recife por volta de 1941, onde frequentou a *Escola de Belas Artes*. Contudo, já em 1947 – antes, portanto, da fundação da SAMR, do *Atelier Coletivo* e da relativa aceleração da produção artística na capital –, migra para o Rio de Janeiro onde, de fato, desenvolve sua carreira. Seus desenhos e gravuras, como José Cláudio bem observou, guardam uma “dramaticidade” tal como na figura 174. É curioso, no entanto, José Cláudio associar essa “dramaticidade” ao fato de Darel ter presenciado, provavelmente durante o período no qual foi desenhista técnico de máquinas na Usina de Catante, o espancamento de um funcionário nos moldes do tempo da escravidão: período recorrentemente utilizado para se vincular a produção dos artistas a certa realidade local.

Não é difícil de acreditar que tal espetáculo perverso tenha sido marcante na guinada da carreira do artista. Cenas como essas foram testemunhadas por Gregório Bezerra que, anos depois, sofreu torturas tão aviltantes quanto aquelas perpetradas em escravos. Certamente o testemunho e o sofrimento de sevícias também marcaram profundamente o líder comunista que as narra de forma tão dramática quanto os traços de Darel. Ainda assim, é curioso que José Cláudio atribua à “dramaticidade” dos desenhos, a memória dessa cena forte, obliterando outras experiências do colega – inclusive as aulas que tomou com Henrique Oswald e Oswaldo Goeldi ou ainda dos anos que passou estudando em Roma²⁷⁶.

O comentário de José Cláudio chama atenção porque, como foi visto, em 1961 ele mesmo se irritou com as cobranças sofridas por não pintar “coisas da terra”, mas sim desenhos sombrios – em certa medida semelhantes aos de Darel. Esbravejava com sarcasmo, em seu artigo “Não há Nordeste”, que um quadro não era “produto agrícola” e, portanto, não seria justo cobrar sempre do artista pernambucano referências à terra.

José Cláudio fez, com Darel, o que Gilberto Freyre fez com Cícero Dias. Frente a uma obra de arte abstrata, portanto, regida por jogos formais específicos e alicerçada em um discurso legitimado por participantes de um campo artístico relativamente autônomo (existente apenas fora do Recife), os críticos pernambucanos criam malabarismos interpretativos para vinculá-la (a obra) a uma realidade concreta e considerá-la “regional”. Freyre enxergou nos polígonos coloridos do neto do Barão de Contendas o verde da cana e do mar de Pernambuco; José Cláudio, nos traços emaranhados de Darel Valença – a cipoada levada por um pobre –, a dramaticidade das relações perversas de trabalho numa usina pernambucana. Ambos transformaram abstrações em figuras. Ambos minimizaram as referências cosmopolitas e valorizaram as regionais.

Como se procurou demonstrar, movimentos semelhantes ocorreram com praticamente todos os artistas atuantes em Pernambuco entre os anos 1920 e a primeira geração do *Atelier Coletivo*. Retratar a região (mesmo que com inúmeras variações formais) é a sina dos artistas residentes no Recife no período. Até mesmo quando lutam com todas as forças para fugir desse destino, os críticos locais e/ou estrangeiros logo encontram artifícios discursivos e retóricos para trazê-los de volta à terra.

Na análise das trajetórias desses artistas, salta aos olhos o fato de boa parte ter sido formada em importantes centros de difusão das artes no Brasil e na Europa. Desse modo, não é tão simples atribuir o recorrente olhar da crítica – que associa a produção do Estado ao

²⁷⁶ Darel Valença estuda com Henrique Oswald em 1948 no *Liceu de Artes e Ofícios* do Rio de Janeiro, e em 1950 entra em contato com Oswaldo Goeldi. Estuda na Itália entre 1957 e 1960.

“primitivismo” e à “cultura popular” – a uma suposta falta de formação artística dos expoentes locais.

Assim, a constante representação de temas regionais não é inteligível apenas por supostos descompassos dos artistas pernambucanos com a história da arte ocidental, nem por escolhas individuais espontâneas, muito menos por uma espécie de vocação “naturalizada”, que levaria todo artista, submetido ao sol forte e às cores locais, a se tornar um polígrafo da terra. Havia entraves estruturais no sistema de produção das artes em Pernambuco que direcionavam os artistas para essas temáticas. A falta de um adensamento consistente do mundo das artes, até talvez meados dos anos 1960, dificultou a relativa autonomização da linguagem artística tal como observada em outras cidades brasileiras.

Vinculados a lojas de decoração, a uma *Escola de Belas Artes* – cujos principais professores mantinham uma produção “acadêmica” –, a um imaginário nativista que rechaçava boa parte das inovações estéticas importadas de outros centros e à hegemonia do discurso regionalista como régua utilizada para mensurar a qualidade estética de praticamente qualquer produção cultural, o gosto do público local parece ter se direcionado às “coisas da terra”. A exposição da *Escola de Paris*, organizada por Vicente do Rego Monteiro em 1930, foi um fiasco comercial. O *Salão dos Independentes* (1933 e 1936), pelo que se sabe, vendeu apenas os quadros de Mário Nunes e Agenor César, pintores “acadêmicos” de paisagens, de vistas urbanas e de monumentos pernambucanos. José Cláudio, ao declarar que pintaria sob encomenda, nos anos 1970, tornou-se, na opinião de Francisco Brennand, um exímio pintor de coqueiros. Parece que os poucos compradores de arte em Pernambuco gostavam mesmo era de reconhecer sua “região” pintada nas telas e, então, expostas nas suas paredes e nos seus prédios.

Havia também uma constante negociação entre Recife, Rio e São Paulo por papeis que pudessem ser desempenhados pelos pernambucanos no âmbito nacional. Ayres, como foi mostrado, tentou provar aos “críticos da arte pura” que não era um folclorista. No entanto, após sua experiência no abstracionismo, ele volta a pintar telas extremamente *naïfs*, como a tela *Natal*, de 1976 (figura 177), mais condizente com sua condição de artista periférico.

Cícero Dias, por sua vez, depois de suas valorizadas aquarelas regionais e oníricas dos anos 1920 e 1930, de suas abstrações geométricas dos anos 1940/60, passa a executar telas, aquarelas e serigrafias com um ar ingênuo. A *homepage* da seção “Artistas”, da *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais* é ilustrada com uma dessas imagens (figura 175). Dividida verticalmente em duas partes, a maior delas, à direita, retrata uma moça com um vestido rosa, num barco vermelho alaranjado, navegando num mar azul, verde e amarelo, tocando sanfona

azul decorada com florzinhas coloridas. No segundo plano, um coqueiro verde e amarelo em um céu rosa. O lado esquerdo da tela mostra uma cena de interior com um lustre esférico, branco, pendendo sobre uma mesa azul. Um vaso florido decora o que talvez seja uma sala de jantar.

Essas imagens de Ayres e de Dias pouco ou absolutamente nada devem às aspirações freyreanas acerca das imagens regionalistas. Tanto um quanto outro – sendo Dias introdutor do abstracionismo geométrico no Brasil e importante articulador da primeira *Bienal* de São Paulo – ficaram reservados a um local de produtores de telas com ar *naïf*. Muitas imagens como essas estão no mercado ainda hoje. Sem dúvida, são as mais frequentes em sites de venda de obras de arte. As de Ayres sofreram forte depreciação, sendo frequentemente negociadas na casa dos quatro dígitos. Cícero produziu muitas serigrafias (técnica que permite a reprodução) na mesma linha de composição da tela utilizada pelo *Itaú Cultural*, que são vendidas a preços módicos, também em quatro dígitos. Já um óleo sobre tela, com dimensões semelhantes a essa, foi anunciado em um leilão recente com valores iniciais variando entre R\$ 280.000,00 e R\$ 360.000,00.

Essa tensão entre “artista” e “artista pernambucano” seguiu Cícero Dias até os últimos anos de sua vida. Em 1991, produziu *Cores e Formas* para a estação Brigadeiro do Metrô de São Paulo. Trata-se de um painel de dois metros de altura por dez de comprimento composto por lajotas cerâmicas brancas que receberam a pintura de formas geométricas coloridas, o que dá a impressão de recortes de papéis coloridos dispostos em um fundo branco. E, em 1983, executou o painel para a *Casa da Cultura de Pernambuco* sobre a vida de Frei Caneca. Segundo Raymonde Dias (2011, p. 206), o amigo Evaldo Cabral de Mello foi o “consultor” de Cícero para que sua pintura tivesse exatidão histórica. Será que Cícero Dias, atendendo a encomenda pública e inspirado por Frei Caneca, ouviu o tal “chamado a defender a pátria”, de que falava José Cláudio?

Gilberto Freyre, Ariano Suassuna e muito outros intelectuais formularam a questão do regionalismo como uma resposta à descaracterização que o avanço capitalista impingia à cultura nacional. O regionalismo surgiria, assim, como uma forma de combate à modernidade, o que, de certa maneira, ecoaria nas relações tensas entre regionalismo tradicionalista e modernismo paulista, regionalismo e cosmopolitismo. Como mostra Elide Rugai Bastos, Gilberto Freyre “tenta colocar o *nacionalismo* em patamar diverso daquele colocado pela *Semana de Arte Moderna*. Seu nacionalismo é tradicional e regionalista; o dos paulistas é cosmopolita” (BASTOS, 1986, p. 64 *itálico da autora*). Mais uma vez, o nativismo aparece, no *regionalismo tradicionalista*, como rechaço ao estrangeiro e cosmopolita.

Essa racionalização nativa de que o regionalismo, ou a valorização de uma suposta cultura popular como resposta aos avanços da Modernidade e da consequente descaracterização causada pelo cosmopolitismo não é reação exclusiva dos intelectuais pernambucanos. Alguns pesquisadores que estudaram movimentos nacionalistas e regionalistas ao redor do mundo reconhecem estratégias semelhantes em diferentes países e, assim, colaboram para a compreensão de recorrências bastante estruturais verificadas em processos de construção de identidades nacionais. Trabalhos como os de Hobsbawm e Ranger (1997), Hobsbawm (1998), Anderson (2008), Gellner (1993), Thiesse (1991, 1997, 2001, 2006, 2010), Storm (2003, 2010), entre outros, compartilham a ideia de que uma característica da Modernidade é a construção de tradições aparentemente arcaicas. Não se trata, portanto, de imaginar que costumes milenares existiam e, uma vez ameaçados pelo avanço do capitalismo industrial e massificador, os intelectuais e folcloristas passariam a coletar seus vestígios em uma corrida contra o tempo. Os “costumes tradicionais” – sua seleção, construção, invenção – são, antes de tudo, um produto do mundo moderno, mesmo que se tenha em mente que não se inventa a partir do nada, e que não é qualquer invenção que consegue catalisar um sentimento de pertencimento a uma instância comum. Sobre este aspecto, um ótimo exemplo é o artigo “A Invenção das Tradições: a Tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia”, no qual Hugh Trevor-Roper (1997), com saboroso senso de humor, retrata os procedimentos de invenção das tradições autenticamente escocesas. Muitos são os intérpretes brasileiros que seguiram trilha similar e questionaram a invenção de símbolos nacionais. Para citar apenas alguns, Lília Schwarcz (1998), Letícia Vidor Reis (1993) e Peter Fry (1982) debruçam-se sobre os elementos “afro-brasileiros” (capoeira, candomblé, futebol e samba) na constituição de uma identidade nacional; ou ainda John Monteiro (1994) que desconstrói o imaginário do bandeirante como fundador do território brasileiro.

Esses estudos, cada um ao seu modo, deixam claro que a sensação de perda é intrínseca ao próprio desenvolvimento do capitalismo e da organização dos estados enquanto nações. Tal processo ocorreu em praticamente todos os países europeus. Na mesma França das vanguardas artísticas, um forte movimento regionalista buscava a “verdadeira identidade nacional” em rincões intocados pela Modernidade.

Assim, a própria concepção de imutabilidade da tradição é fruto da era Moderna e, portanto, torna-se um tanto paradoxal contrapor, analiticamente, tradição à Modernidade. Dito de outro modo, a busca por elementos identitários imemoriais, persistentes e capazes de aglutinar uma população em torno de uma identidade partilhada foi um processo especificamente moderno, tal como as mudanças nos sistemas políticos, as consequências da

revolução industrial, da urbanização e da ampla aceleração da velocidade da vida. Folclorismo, tradicionalismo ou qualquer busca por costumes imemoriais à beira do desaparecimento, por um lado, e modernismo, vanguardas estéticas ou a eterna busca pelo novo, pela ruptura, por outro, são fenômenos concomitantes e complementares de um mesmo processo moderno. Raciocínio nessa linha já foi utilizado para pensar o regionalismo pernambucano no plano literário, na medida em que Nação e Região deixaram de ser vistos como polos opostos; são vistos agora como elementos complementares na criação de uma identidade nacional, como demonstra Mariana Chaguri (2007). Embora os resultados obtidos pelos pesquisadores dedicados ao estudo de movimentos regionalistas, em outros países, guardem grandes similitudes com o caso aqui analisado, o fato de ter ocorrido uma importação deste modelo não significa que ela tenha se dado de maneira passiva, uma vez que os próprios pernambucanos inventam e agenciam essas “tradições” a fim de colocá-las no jogo nacional. Esse processo criativo é semelhante ao analisado por Lilia Schwarcz: o Império criou o Brasil, inventando e negociando seu “exotismo” no concerto das nações²⁷⁷. O romantismo era moeda corrente, espécie de cimento para os movimentos nacionalistas europeus, mas sua introdução no país, e nessa monarquia tropical, levou a releituras e adaptações.

Regionalismo, modernismo e nacionalismo estão intimamente ligados. São partes de um mecanismo coadunado. Eric Storm, em um estudo comparativo entre o regionalismo francês, o espanhol e o alemão – na pintura, na arquitetura e nas feiras internacionais –, afirma que até 1890 o regionalismo estudava pequenas comunidades e enfatizava a sua contribuição para a nação como um todo. Um novo regionalismo surge na medida em que os estudos passam a se dedicar às características específicas das regiões. Diz o autor:

During the last decade of the nineteenth century this situation changed as young, well-educated member of the local elite attempted to mingle with a broader public. This meant they had to develop other forms of sociability and expression. In order to mobilize the middle and lower classes, they founded new regional association that were essentially oriented towards recreational activities. Instead of giving lectures, organizing banquets and publishing erudite studies, they now undertook excursions, staged festivals and opened local museums. They

²⁷⁷ O monarca D. Pedro II esforçou-se pessoalmente para viabilizar a presença do Brasil em cinco edições das Exposições Universais do século XIX. Como mostrou Lilia Schwarcz, desde a primeira participação, em 1862 em Londres, o Imperador empenhou-se em apresentar, na Europa, o progresso das luzes em terras tropicais. Contudo, “se a intenção era mostrar a civilização aliada aos trópicos, o efeito final tendia sempre ao último aspecto: o Brasil era sobretudo o país da grande natureza e dos ‘bons selvagens’” (SCHWARCZ, 1998, p. 397). Outros exemplos poderiam ser aventados na mesma direção, como a negociação na criação de um personagem do brasileiro, por Walt Disney, o Zé Carioca (SCHWARCZ, 1995), ou ainda na maneira geral como o Brasil foi retratado no festival *Europalia.Brasil* em 2011/2012 na Bélgica (DIMITROV; VOLPE, 2011).

also began to appreciate local dialects or vernacular languages, not only as object of study but also as a vehicle for publication. At the same time, probably influenced by the new interpretations of the Volksgeist concept, their attention shifted from a distant past, in which the roots of regional and national identity were to be found, to the current cultural and natural patrimony that distinguished their region from the rest of the nation. Thus excursions were taken to peculiar landscapes, historical and natural sights, and to typical villages, small towns and buildings. Regional museums, such as the one in Arles, began to display local handicrafts, old tools, traditional costumes, and other folk items; vernacular art, architecture, literature and other expressions of traditional popular culture became the focus of attention. Although they stressed the idiosyncratic identity of their homeland, in general they continued to underscore that their region was organically connected to the broader fatherland. Regionalism, as a consequence, has been interpreted as a new phase in the nation-building process as most 'new' regional identities supplemented the existing national identities by vastly broadening the national heritage and by providing it with local roots (STORM, 2010, p. 10).

Considerando as atividades de Gilberto Freyre, e mesmo de outros intelectuais e artistas recifenses, percebe-se o grau de entrosamento entre elas e o modelo geral que o regionalismo assumiu ao redor do mundo. Antes de fundarem museus e institutos de pesquisa voltados à “civilização nordestina de senhores de engenho”, bem como promoverem congressos e debates – tais como o *Congresso Brasileiro de Regionalismo* de 1926 e o *Congresso Afro-Brasileiro* em 1934 –, grupos da elite pernambucana também fizeram viagens turísticas ou de estudos pela região (Cf. BARROS, 1985, p. 226). Elide Rugai Bastos afirma, por exemplo, que Gilberto Freyre, por volta de 1924, “movido pelo interesse regional viaja pelo interior de Pernambuco, tentando reencontrar, de certo modo, as raízes da sua formação” (BASTOS, 1986, p. 44).

Recife não estava, pois, isolado do mundo moderno. Ao contrário, permanecia tão integrado à Modernidade quanto São Paulo, Rio de Janeiro ou Paris. A diferença entre essas cidades não estaria propriamente em ser mais ou menos modernas, mas sim no papel que aspiravam, e que lhes era possível desempenhar na Modernidade. Recife está para São Paulo, assim como a Bretanha estava para Paris, pelo menos é o que parece na descrição que Eric Storm faz da região francesa e de seu significado para os nacionalistas:

Yet Brittany was a special case. It was not just a primitive region, like Tahiti or Marocco, but one of the most savage areas of France. Although contrary to most parts of the country Brittany had deep Celtic roots and few Roman traces, some critics saw it as one of the most typical of French regions. Cultural practices which had disappeared elsewhere in France supposedly still existed in Brittany.

When Bénédite discussed some of Simon and Cottet's Breton scenes he spoke of “ethnic” and “antehistorical survivals”. Hence according to some, traces of the true, original character of France could still be studied in this remote part of the country. To many nationalists this implied that Brittany might be able to provide guidelines for national regeneration. They did not want France to return to this primitive stage, but believed she should harmoniously fuse international modernity with her own historical character. This could not be done, explained Mourey, either by these primitive peasants or by the cosmopolitan upper classes whose 'characteristic traits' were effaced by international fashion, which led only to 'uniformity'; instead it was the task of the provincial and Parisian middle classes who still had a living bond with the nation's traditions, and among whom “the cares of life have developed the will [and] education accentuates instead of obliterate[es] the knowledge of oneself”²⁷⁸ (STORM, 2010, p. 40).

O Nordeste não teria vestígios célticos ou romanos, porém, seguindo as indicações de Freyre; a miscigenação²⁷⁹ teria atingido o seu grau mais elevado nessas terras de antiga colonização e alto isolamento. Em 1963, o escultor Abelardo da Hora escreveu no catálogo da exposição *Civilização Nordeste*, que inaugurou o Museu do Unhão, em Salvador, sob a direção de Lina Bo Bardi: “Com uma cultura enraizada em valores autenticamente nacionais, avessa às alienações mais facilmente verificadas na região Sul, pelo aspecto cosmopolita das metrópoles daquela região, o Nordeste é fechado” (HORA apud BARDI, 1994, p. 61). Moacir dos Anjos Jr., então pesquisador da *Fundação Joaquim Nabuco*, identificou como recorrente a caracterização da região Nordeste “por muito tempo prezada, por quem nela mora ou não, por sua suposta impermeabilidade à produção simbólica de outros lugares” (2005, p. 10).

Lígia Chiappini, estudiosa do regionalismo brasileiro, especialmente do gaúcho, reforça o caráter internacional que esse movimento possui, frisando seu surgimento e destino atrelados ao mundo urbano.

Há quem vincule o regionalismo literário à tradição greco-latina do Idílio e da Pastoral. Mas é em meados do século XIX, com Georges Sand na França, Walter Scott na Inglaterra, Berthold Auerbach na Alemanha que essa tradição é retomada na forma de romance regionalista. Daí para frente, este começa a viver da tensão entre o idílio romântico e a representação realista, tentando progressivamente dar espaço ao homem pobre do campo, cuja voz busca concretizar paradoxalmente pela letra, num esforço de torná-la audível ao leitor da cidade de onde surge e para a qual se destina essa literatura. À tensão entre idílio e realismo correspondem outras constitutivas do regionalismo: entre Nação e Região, oralidade e letra, campo e cidade,

²⁷⁸ A citação feita por Storm assinalada entre aspas refere-se ao livro de Mourey, *The Art of Simon* (p. 169-70).

²⁷⁹ Miscigenação essa que levou Darcy Ribeiro afirmar: “Na verdade das coisas, o que somos é a nova Roma. Uma Roma tardia e tropical.” (RIBEIRO, 1995, p. 454).

estória romanesca e romance; entre visão nostálgica do passado e a denúncia das misérias do presente (CHIAPPINI *et al.*, 1997, p. 133).

Esse caráter internacional do Regionalismo se reforça na medida em que as formulações de Freyre e de outros artistas pernambucanos guardam semelhanças, por exemplo, às que Storm encontrou na França, Espanha e Alemanha, ou mesmo Thiesse em seus trabalhos a respeito do movimento regionalista francês (1991, 1997, 2006, 2010). Segundo Storm, a ideologia regionalista é razoavelmente simples: ela prega que a cultura regional, assim como a cultura nacional, seria produto do espírito do povo (*Volksgeist*), que, por sua vez, seria resultado da interação entre os homens e o ambiente ao longo dos séculos, incorporada na “tradição”. O autor ainda completa o raciocínio com uma frase que poderia ser usada para descrever o intuito de Freyre em sua palestra aos estudantes em 1948: “Moreover, regionalists, like the new nationalists, urged that contemporary painters, artists, architects, writers and musicians should also conform to the particular *Volksgeist* of a region in order to produce 'good' art.” (STORM, 2010, p. 284). A criatividade local estaria, justamente, em inventar ou selecionar os elementos culturais que comporiam o *Volksgeist* da região. No caso de Freyre de 1925, o trabalho escravo; já em 1946, a cultura popular, a culinária, os cachimbos, as redes, as formas arquitetônicas etc.

Quando Freyre incitou os pintores pernambucanos a buscar inspiração nas tradições locais, – nas cenas dos negros trabalhando nos engenhos, enfim, nesse “luxo de matéria plástica” –, quando Abelardo da Hora orientou seus alunos a olharem a realidade do povo, ou quando Ariano Suassuna identificou traços persas incrustados no sertão pernambucano, eles não estavam utilizando um raciocínio inédito em outras paragens. Ser “tradicionalista”, “comunista” ou “armorial”, não significa ser autóctone, ou desconectado de outras experiências semelhantes ao redor do mundo.

Uma explicação de cunho exclusivamente econômico (decadência de Pernambuco, ascensão de São Paulo, resultando no modernismo paulista e no regionalismo pernambucano), como sugere D’Andrea (1992), pode levar a crer que o regionalismo surge mais como uma revanche da elite local à perda de poder econômico e político, e menos como um aspecto recorrente no processo de modernização e avanço do Estado-Nação como um todo. Além do mais, essa leitura do regionalismo como revanche toma-o como pura agência dos intelectuais envolvidos. Valorizar a “cultura local” seria uma opção de artistas, romancistas, intelectuais da província para contrabalancear a perda de poder político e econômico.

De fato, a decadência econômica de parte da elite pernambucana colaborou tanto para a reconversão profissional de seus herdeiros rumo a atividades intelectuais e políticas, como

mostra Afrânio Garcia (2007), quanto para que o discurso regionalista fizesse sentido para ela. No entanto, aspectos econômicos e políticos conjunturais não parecem suficientes para a ampla aceitação desse discurso por artistas e intelectuais de origens sociais, convicções políticas e atuações profissionais muito distintas e que não vivenciaram a decadência da economia açucareira da mesma maneira daqueles oriundos da açúcarocracia. Ademais, como já foi visto, além de o regionalismo pernambucano assemelhar-se a outros movimentos similares espalhados pelo mundo (o que ao menos matiza as condicionantes internas), para alguns artistas pernambucanos, ser regionalista era antes um entrave em suas carreiras do que propriamente um trunfo; já, para outros, ser regionalista era a única opção vislumbrada como viável em um curto leque de possibilidades.

Dito de outro modo, a vinculação das obras, no caso de alguns pintores, às “coisas da terra”, apresentava-se antes como uma prisão do que como uma opção criativa. O pintor pernambucano instalado no Recife que buscasse produzir a partir da província não tinha muitas escolhas que escapassem ao regionalismo. Sua produção, desse modo, ainda que complementasse um discurso sobre a identidade nacional, estava submetida a assimetrias políticas que o impediam de sair de sua condição de “região”, de “província” ou de “periferia”.

As formulações de Pierre Bourdieu a respeito de movimentos regionalistas ajudam também a refletir acerca dos mecanismos frequentemente utilizados para a positivação simbólica de áreas periféricas, tais como os empreendidos pelos artistas recifenses. O sociólogo francês desenvolve a tese de que a reivindicação regionalista é 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 tornando essa imagem positiva. O “centro” detém capital material e simbólico que a “província” não possui e, portanto, é capaz de detratá-la como região menor. É dessa existência estigmatizada que surgem as reivindicações regionalistas na busca da inversão dos sinais negativos do estigma imputado pelo “centro”. Entretanto, essa resposta positivada não elimina a relação politicamente tensa entre o “centro” e a “província”, relação expressa nas diferentes trajetórias de artistas aqui estudados. Dinâmica semelhante Gustavo Sorá identificou na recepção de *Casa-Grande & Senzala*. A classificação de “Regionalista” dada ao ensaio pela Sociologia paulista criou dificuldades e a necessidade de Freyre criar estratégias para lidar com essa etiqueta imposta pelo centro legitimador (SORÁ, 1998).

A provincialidade deixaria de ser um obstáculo para tornar-se a solução, na medida em que Pernambuco seria o reservatório das manifestações nacionais genuínas²⁸⁰. Pode-se dizer que o regionalismo apresenta um caráter conservador, por valorizar uma tradição ancorada no passado. E, ao mesmo tempo, criativo e inovador, pois inventa tradições, seleciona manifestações, cria folclores dignos de serem preservados. A pintura pernambucana deveria (e estaria apta para) fazer uma pintura contemporizadora das “tradições regionais” e das inovações modernistas: seria tão ou mais “moderna” que a pintura feita em São Paulo, meramente importada de Paris. O que era estigma de uma região atrasada passava a ser encarado, pelos intelectuais e artistas locais, como vantagem e escolha deliberada.

Na medida em que o artista vislumbra a possibilidade de se inserir no cenário mais amplo da pintura em São Paulo, Rio de Janeiro ou Paris, ele se esforça para não ser enquadrado como um regionalista, no caso do circuito paulista e carioca, ou “exótico”, no caso de Vicente do Rego Monteiro e Cícero Dias em Paris. É nesse momento que a força do centro se apresenta, enquadrando o artista periférico em seu devido lugar simbólico. Só assim é possível compreender porque as telas de Virgolino, Brennand e Ayres foram insistentemente tachadas de primitivistas pela curadoria da *Bienal* de São Paulo, ou ainda porque críticos encontraram a luminosidade pernambucana nas abstrações de Dias e a brasilidade nas esculturas eróticas de Brennand.

A dominação é simbólica, pelo menos até meados os anos 1960, por Recife ser mais um importador do que um exportador de modelos e de soluções estéticas. Praticamente nenhum artista pernambucano residente no Recife tornou-se uma grande referência que informou outros artistas do cenário nacional. A própria dificuldade de se encontrarem informações a respeito de boa parte deles mostra a condição periférica que o centro legitimador confere à produção do Estado. A dominação é sobretudo simbólica, porque – para os artistas pernambucanos aqui estudados – representar o regional tornou-se a única opção. Nesse ponto as trajetórias dos artistas mais novos são exemplares. Samico e José Cláudio, enquanto estavam instalados em São Paulo, Rio de Janeiro ou no exterior do país, vislumbravam carreiras produzindo um tipo de arte pouco vinculada ao regional. José

²⁸⁰ Movimento semelhante Freyre executou na valorização do negro na construção de uma nova interpretação da história social do Brasil. Como mostram Elide Rugai Bastos (1986), Ricardo Benzaquen (1994), Maria Lúcia G. Pallares-Burke (2005), Lilia Schwarcz (1995), entre outros, a forma como Freyre equacionou, em *Casa-Grande & Senzala*, a herança das teorias raciais do século XIX com o culturalismo boasiano do XX resultou, de certa maneira, numa forma de posituação do negro (elemento até então estigmatizado na historiografia nacional) como um agente civilizador do Brasil e do brasileiro.

Cláudio, mesmo ao retornar ao Recife²⁸¹, continua militando por uma arte abstrata, lançando até mesmo um movimento, o *Polimaterialismo*, no qual explorava diferentes materiais na composição de seus quadros.

Em um dado momento, porém, tanto Samico quanto José Cláudio contam que não se sentiam bem com o que vinham produzindo. Percebiam suas obras deslocadas. Por uma espécie de necessidade íntima e por livre iniciativa, teriam passado a se inspirar nas “coisas da terra”, na cultura popular etc. Essa atitude reflexiva sobre a própria arte, descrita como uma decisão quase que de foro íntimo e pessoal, mostra alguns paralelos com a movimentação geográfica dos artistas na década de 1960 no Recife.

Com a posse de Miguel Arraes no Governo do Estado em 1962, Abelardo da Hora conseguiu levar adiante o antigo projeto de criar um centro popular de ensino de várias artes (música, dança, teatro, pintura, escultura, gravura, tapeçaria, cerâmica). Sendo um quadro importante do Partido Comunista, trabalhou ativamente junto à gestão pública para viabilizar seu projeto. Arraes associou às ideias de Abelardo, sua intenção de criar um programa de alfabetização de adultos. Foi nessa junção de artistas (Abelardo da Hora, José Cláudio, Guita Charifker, Wellington Virgolino, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Francisco Brennand) com educadores (Paulo Freire, Germano Coelho, Anita Paes Barreto), que se iniciou o *Movimento de Cultura Popular* (MCP). Os artistas antes envolvidos com o *Atelier Coletivo* passaram a lecionar artes em cursos livres no Sítio da Trindade.

A escolha do local para a sede do MCP não foi aleatória. Para ensinar arte e letra ao povo, escolheu-se um lugar significativo para a história local. Entre 1630 e 1635, onde hoje é o Sítio da Trindade, existira um arraial de resistência ao invasor holandês. Os naturais da terra, comandados por Matias de Albuquerque, construíram, ali, um forte ao redor do qual se estabeleceu um foco de comércio local. Em 1952, o local, que pertencia à família Trindade Peretti, foi desapropriado, declarado de utilidade pública e, em 1974, tombado pelo *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.

Com o golpe civil-militar, em 1964, e a deposição de Arraes do Governo do Estado, os artistas perderam os ateliês do MCP. Já no final dos anos 1950, atraídos pelos aluguéis mais baixos, alguns deles passaram a montar seus ateliers na cidade de Olinda. Montez Magno, Adão Pinheiro, Anchises Azevedo teriam sido os primeiros a ali se instalar, e muitos os

²⁸¹ José Cláudio relata que frequentemente artistas paulistas diziam-lhe que não poderia pintar, tampouco falar sobre pintura, pois nunca teria ido à Europa e, portanto, não teria visto a grande arte. Mesmo indo à Europa, ele não se sentiu à vontade para lá estabelecer residência ou mesmo em São Paulo. Sua volta ao Recife é descrita por ele como uma busca de seu lugar de morrer. Desse modo, não é difícil imaginar que José Cláudio tenha vivenciado situações estigmatizantes de um nordestino deslocado entre paulistas e europeus.

seguiram, inclusive Gilvan Samico. Seguindo o movimento de migração para Olinda e inspirados pela experiência do recém-inaugurado Museu Unhão²⁸², alguns artistas “despejados” do MCP lideraram a criação do *Movimento da Ribeira*.

Antigo ponto de venda de escravos, com uma construção do século XVI, o Mercado da Ribeira estava sendo utilizado pela população de Olinda como um mercado de carnes, frutas e verduras. Em meio aos boxes de venda de alimentos, trabalhava o escultor de origem popular, José Barbosa²⁸³, o que teria chamado a atenção dos artistas José Tavares e Guita Charifker para o potencial do prédio em se tornar um centro de arte. Adão Pinheiro, que era o então encarregado da *Diretoria de Turismo da Prefeitura de Olinda*, levou a ideia para o prefeito, Eufrásio Barbosa; os artistas conseguiram, assim, ocupar o Mercado da Ribeira, iniciando o movimento ainda em 1964. Participaram dele, para além dos já citados José Tavares, Guita Charifker, José Barbosa e Adão Pinheiro, jovens artistas, como João Câmara, Roberto Amorim, Ypiranga Filho e o sexagenário Vicente do Rego Monteiro. Outros artistas circularam pelo Mercado, e o número de suas exposições apresentadas em tão pouco tempo evidencia um adensamento cada vez mais intenso do mundo das artes em Pernambuco a partir da segunda metade dos anos 1960²⁸⁴.

As artes plásticas de Pernambuco estabeleceram uma relação com locais históricos ou emblemáticos das cidades de Olinda e Recife, que, de alguma forma, também as vincula a certa história local eivada de sentimento nativista. A *Galeria de Arte do Recife* foi instalada às margens do Capibaribe; o MCP, no Sítio da Trindade, foco de resistência ao bem armado invasor holandês; o *Movimento da Ribeira* recuperava um prédio histórico, via *Diretoria de Turismo*; muitos outros artistas, como Gilvan Samico, Montez Magno e Corbiniano Lins, montaram seus ateliês no centro histórico de Olinda; é de 1966 a instalação do *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*, em Olinda, sob patrocínio de Assis Chateaubriand, em uma antiga cadeia eclesiástica do século XVIII. No Mercado da Ribeira, as exposições de artistas ou de peças de arte sacra da coleção de Abelardo Rodrigues eram animadas com apresentações de bandas de pífano ou cirandas. Assim, o grupo performatizava de maneira completa uma identidade regional – a história impregnada nos prédios e nas peças de arte sacra, a cultura popular nas apresentações “folclóricas” – o que traz novamente à tona a questão da vinculação da produção artística a uma experiência local. Mesmo a atual sede do

²⁸² Ele havia sido restaurado pela arquiteta Lina Bo Bardi e transformado em uma instituição que visava unir exposições de cultura popular e erudita com um centro de formação e ateliês livres.

²⁸³ Para detalhes sobre José Barbosa, ver José Cláudio (1984, p. 49).

²⁸⁴ Para um resumo das atividades do *Movimento da Ribeira* ver José Cláudio (1984) e Rosenberg (2003).

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM)²⁸⁵ ocupa um casarão do século XIX na rua da Aurora, que, em seu conjunto, foi tombada pelo governo estadual como patrimônio histórico. A partir de meados anos 1960, o adensamento da atividade artística se dá *pari passu* com a valorização turística e histórica das cidades de Recife e Olinda.

Enquanto o clima político pós-golpe teria esfriado o ânimo dos artistas, a boemia do grupo não teria agradado a vizinhança do Mercado. O prefeito Eufrásio Barbosa foi deposto; Adão Pinheiro chegou a ser preso (CAVALCANTI, 1980, p. 397). Já em 1965, o Mercado não abrigava mais os ateliês de artistas nem o bar Senzala, que funcionava em seu subsolo.²⁸⁶ Com o tempo, tornou-se um local de venda de artesanato para turistas, um dos pontos turísticos obrigatórios de Olinda ainda hoje. Nas palavras do escultor José Barbosa, saíram os artistas e entraram os “pica-paus”, referindo-se aos entalhadores de artesanato (SILVA, 1984, p. 49). Ainda assim, muitos outros ateliês surgiram em Olinda ao longo dos anos 1960 e 1970. Mesmo com a repressão política, a produção artística em Pernambuco continuou a crescer cada vez mais intensamente: sobretudo pela atuação da *Universidade Federal de Pernambuco* – tanto na formação de jovens artistas pelo *Centro de Artes e Comunicação*, quanto nas atividades desenvolvidas pelo *Departamento de Extensão Cultural* –, pelo mercado criado pela lei, de 1961, redigida por Abelardo da Hora que obrigava os edifícios com mais de mil metros quadrados a abrigar, em seus projetos, uma obra de arte, e por diversas outras iniciativas de grupos de jovens artistas.

O conjunto dessas condicionantes, ativas no sistema recifense de produção de imagens até meados dos anos 1960, levou os mais importantes artistas locais a se dedicarem a temas vinculados, por eles próprios ou por críticos, à realidade local. Ademais, essa opção é sentida, por muitos agentes, não como uma restrição às suas potencialidades, ou uma concessão a um ambiente pouco familiar a outro tipo de arte, mas como uma escolha coerente, que lhes propiciou enorme satisfação.

Não se trata aqui de imaginar que uma arte coadunada com os movimentos artísticos do Rio de Janeiro, São Paulo, Paris ou Nova Iorque teriam, intrinsecamente, maior interesse estético vis-à-vis às produções baseadas formal ou discursivamente numa suposta cultura popular pernambucana. Trata-se, sim, de perceber que aos olhos dos artistas, e de boa parte dos críticos locais ou nacionais, as obras são interessantes não por possuírem relações formais

²⁸⁵ O MAMAM foi um desdobramento da *Galeria de Arte do Recife* que, em 1982, logo após a morte do artista, passou a se chamar *Galeria de Arte do Recife Aloísio Magalhães* e, em 1997, foi transformada em museu.

²⁸⁶ Vicente do Rego Monteiro foi indicado para o cargo de chefia da *Diretoria de Turismo da Prefeitura de Olinda* logo após a prisão de Adão Pinheiro. Não há muitas informações a respeito de suas medidas enquanto administrador, porém fica evidente que ele não foi capaz de evitar a evasão dos artistas do Mercado, se é que procurou mobilizar-se nesse sentido.

internas ou referidas a outros trabalhos artísticos, sejam elas figurativas ou abstratas, mas por manterem uma relação estreita com elementos tidos como regionais. É como se, ao artista residente em Pernambuco, estivesse vedado o acesso ao campo autônomo da linguagem artística, ou por inexistência dele no Recife, ou por, ao buscar os campos com maior autonomia relativa em São Paulo e Rio de Janeiro, o artista pernambucano só conseguisse ser incluído na medida em que representasse a “região” ou a “nação”. Desse modo, recorrentemente, a arte produzida em Pernambuco é socialmente valorizada quando adjetivada como “primitiva”, “popular”, “misteriosa”, “mítica”, “autêntica”, “brasileira” e, claro, “pernambucana”. Todos têm o seu valor, desde que cada um fique em seu respectivo lugar.

Bibliografia

- A PROVÍNCIA. Exposição de Pintura. Recife: **A Província**, 10 jan. 1920. v. XLIII, n. 9, p. 1.
- ACIOLI, V. L. C. **A identidade da beleza: dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.
- ALBUQUERQUE JR., D. M. DE. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- ALMEIDA, J. M. G. DE. Regionalismo e Modernismo: as duas faces da renovação cultural dos anos 20. In: KOSMINSKY, E. V.; LÉPINE, C.; PEIXOTO, F. A. (Org.). **Gilberto Freyre em quatro tempos**. Bauru: EDUSC, 2003.
- ALMEIDA, M. DA G. A. A. DE. Leituras Anti-Semitas: periodismo disfarçado de catequese (1924-1940). In: CARNEIRO, M. L. T. (Org.). **O Anti-semitismo nas américas**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007, p. 243–269.
- ALMEIDA, M. DAS G. A. A. DE. Estado Novo: projeto político pedagógico e a construção do saber. **Revista Brasileira de História**, jan. 1998. v. 18, n. 36, p. 137–160. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000200008&script=sci_arttext>. Acesso em: 7 maio. 2013.
- ALVES FILHO, A. G. Brennand Solta os Bichos. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 26 set. 1998. p. D13.
- AMADO, G. Longitudes, (L)atitudes e regionalismos. In: RUMOS ITAÚ CULTURAL (Org.). **Trilhas do desejo: a arte visual brasileira**. São Paulo: Editora Senac São Paulo : Itaú Cultural, 2009, p. 19–26.
- AMARAL, A. A. **Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma historia das artes no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- AMARAL, A. A. **Arte Para Quê: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. 3. ed. São Paulo: Estudio Nobel, 2003.
- AMARAL, A. A. Surgimento da abstração geométrica no Brasil. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 - 2005)**. São Paulo: Ed.34, 2006a, p. 100–118.
- AMARAL, A. A. Ismael Nery: uma personalidade intensa. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 - 2005)**. São Paulo: Ed.34, 2006b, p. 74–84.
- AMARAL, A. A. Oswald de Andrade e as Artes Plásticas no movimento modernista dos anos 20. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 - 2005)**. São Paulo: Ed.34, 2006c, p. 24–32.
- AMARAL, A. A. Do modernismo à abstração (1910-1950). **Textos do Trópico de**

Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 - 2005). São Paulo: Ed.34, 2006d, p. 119–131.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, M. DE. Cícero Dias. *In*: BATISTA, M. R.; LOPES, T. P. A.; LIMA, Y. S. DE (Org.). **Brasil, primeiro tempo modernista, 1917/29 documentação.** São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 169–173.

ANJOS JR., M. DOS. O Outro Lado do Rio. *In*: ANJOS JR., M. DOS (Org.). **Gilvan Samico. Artistas do MAMAM.** Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2005, p. 6–13.

ANJOS JR., M. DOS; MORAIS, J. V. Picasso “visita” o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. **Estudos Avançados**, 1998. v. 12, n. 34, p. 313–335.

ANJOS, M. DOS. **Local/Global Arte Em Trânsito.** Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2005.

ARAÚJO, B. M. D.; PACHECO, R. D. A. ESTADO NOVO E EDUCAÇÃO: A construção da sociedade moderna e o seu ordenamento social em Pernambuco. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo**, jul. 2011. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&ved=0CE4QFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.snh2011.anpuh.org%2Fresources%2Fanais%2F14%2F1299971279_ARQUIVO_ArtigoANPUH2011.pdf&ei=u0qJUfHcDubl0gHbhYHwBQ&usg=AFQjCNH2iqm51lu7F4mQ36lZ7bFcsCII1g&bvm=bv.45960087,d.dmQ>. Acesso em: 7 maio. 2013.

ARAÚJO, O. T. DE. Proposta para uma Leitura de Brennand. *In*: ARAÚJO, O. T. DE; ARAÚJO, E. (Org.). **Brennand: Esculturas 1974/1998.** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998.

ARAÚJO, R. B. DE. **Guerra e paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30.** São Paulo: Editora 34, 1994.

ARRUDA, M. A. DO N. **Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

ARRUDA, M. A. DO N. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX.** Bauru: Edusc, 2001.

ARRUDA, M. A. DO N. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. **Tempo Social**, nov. 2011. v. 23, n. 2, p. 191–212. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702011000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 4 jul. 2013.

ASFORA, P. Conversas com Hélio Feijó. **Nordeste**, 1950. v. Ano V N. 1, n. jan-fev, p. 11.

ASSIS FILHO, W. S. DE. **Cícero Dias: uma vida pela pintura.** Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2002.

AYALA, W. **Vicente, inventor.** Rio de Janeiro: Record, 1980.

AYALA, W. **Dicionário de Pintores Brasileiros / Dictionary of Brazilian Painters.** São

Paulo: Spala Editora, 1986.

AYRES FILHO, L. C.; AYRES, R. A. C. **Lula Cardoso Ayres:pintor, fotógrafo, artista plástico**. FacForm.

AYRES, L. C. **Lula Cardoso Ayres**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1960.

AYRES, L. C. Meu Mestre de Sempre Heinrich Moser. *In*: WEBER, A. (Org.). **Moser: um artista alemão no Nordeste**. Recife: Pool Ed., 1987, p. 55.

AZEVEDO, F. Universidade Católica de Pernambuco: subsídios para sua história. **SIMPOSIUM Revista da universidade Católica de Pernambuco**, 1976. v. V.18, n. n. 2, p. 5–25.

AZEVEDO, N. P. DE. **Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. 2. ed. João Pessoa/Recife: Editora Universitária UFPB/ Editora Universitária UFPE, 1996.

BANDEIRA, A. Telles Júnior possuía a paisagem. **Continente Online**, [S.l.], 2009. Revista Eletrônica. Disponível em: <http://www.continenteonline.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=340>. Acesso em: 4 jan. 2010.

BANDEIRA, L. “O excesso de literatura está estragando a arte”, diz Murillo La Greca. **Diário da Noite**, Recife, 13 nov. 1952.

BANDEIRA, L. Entrevistado da Semana: em arte não existe verdade e sim trabalho - diz Mário Cravo. **Diário da Noite**, Recife, 15 jan. 1953a. p. 4.

BANDEIRA, L. “Precisamos Explorar nosso Folclore” – declara o Pintor Ionaldo. **Diário da Noite**, Recife, 5 fev. 1953b. p. 4.

BANDEIRA, L. Poesia e Arte Populares. **Diário da Noite**, Recife, 19 mar. 1953c. p. 4.

BANDEIRA, L. A D.D.C. Organizará um atelier de Gravura. **Diário da Noite**, Recife, 7 maio. 1953d.

BANDEIRA, L. Movimento Artístico: “monsieur Vlaminck soyez décent!” **Diário da Noite**, Recife, 25 jun. 1953e.

BANDEIRA, L. A França e a Itália na Bienal. **Diário da Noite**, Recife, 2 jul. 1953f.

BANDEIRA, L. Os pernambucanos exageram na modéstia relativa às suas preciosidades artísticas. **Diário da Noite**, Recife, 23 jul. 1953g.

BANDEIRA, L. Entrevistado da Semana: Marius Lauritzen Bern. **Diário da Noite**, Recife, 3 set. 1953h.

BANDEIRA, L. Ausentes à Bienal os Maiores Artistas Brasileiros. **Diário da Noite**, Recife, 17 dez. 1953i.

BANDEIRA, L. Noticiário. **Diário da Noite**, Recife, 15 jul. 1954.

BANDEIRA, L. Brennand e Malraux. **Diário da Noite**, Recife, 2 out. 1959a.

- BANDEIRA, L. Ainda a exposição de Brennand. **Diário da Noite**, Recife, 22 out. 1959b.
- BANDEIRA, L. Exposição “Quem foi Rembrandt”. **Diário da Noite**, Recife, 12 dez. 1959c.
- BANDEIRA, L. Exposição de José Cláudio. **Diário da Noite**, Recife, 12 dez. 1959d.
- BANDEIRA, L. Dados para uma História da Arte em Pernambuco. Recife: **Revista Nordeste**, 1960a. v. XII, n. 2.
- BANDEIRA, L. Valores de Importação e Valores Permanentes. **Diário da Noite**, Recife, 18 fev. 1960b.
- BANDEIRA, L. Da Função da Arte. **Diário da Noite**, Recife, 10 mar. 1960c.
- BANDEIRA, L. Noticiário. **Diário da Noite**, Recife, 3 nov. 1960d.
- BANDEIRA, L. A galeria de Arte. **Diário da Noite**, Recife, 4 jan. 1961a.
- BANDEIRA, L. Exposição de Montez magno. **Diário da Noite**, Recife, 22 mar. 1961b.
- BANDEIRA, L. A Galeria Rozenblit. **Diário da Noite**, Recife, 30 mar. 1961c. p. 7.
- BANDEIRA, L.; CARNEIRO, I. A. Dar-nos-á, o prefeito, uma galeria permanente? **Diário da Noite**, Recife, 23 abr. 1953.
- BANDEIRA, M. Um Grande Artista Pernambucano: Manoel Bandeira, o desenhista , por Manuel Bandeira, o poeta. **Anuario de Pernambuco**, Recife, 1934.
- BARATA, M. Abstracionismo e Pintura. **Diário da Noite**, Recife, 24 dez. 1953.
- BARDI, L. B. **Tempos de Grossura: O Design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BARROS, R. T. DE. **Revisão de uma história a criação do Museu de Arte “Moderna” de São Paulo 1946-1949**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002. mestrado.
- BARROS, S. **Matolão de pau-de-arara**. Rio de Janeiro: Editora Quipapá, 1964.
- BARROS, S. **A Década de 20 em Pernambuco**. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura cidade do Recife, 1985.
- BASTOS, É. R. Gilberto Freyre e a Questão Nacional. In: MORAES, R.; ANTUNES, R.; FERRANTE, V. B. (Org.). **Inteligência Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 43–76.
- BASTOS, É. R. **Gilberto Freyre e o pensamento hispânico: entre Dom Quixote e Alonso El Bueno**. Bauru, SP: EDUSC, Editora da Universidade do Sagrado Coração : ANPOCS, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais: Editora Sumaré, 2003.
- BAXANDALL, M. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BECKER, H. S. Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In: VELHO, G. (Org.). **Arte e sociedade:**

ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, p. 9–26.

BECKER, H. S. **Art Worlds.** Berkeley: University of California Press, 1982.

BELLO, J. Festas e funções de engenho no Nordeste. **Livro do Nordeste: comemorativo do primeiro centenário do Diário de Pernambuco.** Recife: Diário de Pernambuco, 1925, p. 61–64.

BEZERRA, G. **Memórias.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BIENAL DE SÃO PAULO. **VI Bienal de São Paulo Museu de Arte Moderna; Catalogo Geral.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo/ Secretaria da Educação e Cultura, 1961.

BORBA FILHO, H. Um Pintor do Nordeste. **Nordeste**, 1946a. v. Ano II n. 5, p. 3.

BORBA FILHO, H. Um teatro para o Povo. **Nordeste**, 26 jan. 1946b. n. Ano II, N. 3, p. 4, 17.

BORBA FILHO, H. Teatro: Arte do Povo. **Duas Conferências (Teatro:Arte do Povo; Reflexões sobre a “Mise-en-Scène”).** Recife: Diretoria de Documentação e Cultura/Prefeitura Municipal do Recife, 1947.

BORGES, R. C. **Recife Lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias.** Recife: UFPE, 2012. Dissertação de Mestrado.

BOSI, A. A Parábola das Vanguardas Latino-Americanas. In: SCHWARTZ, J. (Org.). **Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.** 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

BOURDIEU, P. **La noblesse d'état: les grandes ecoles et l'esprit de corps.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAUDEL, F. **Modelo Italiano, O.** Tradução de FRANKLIN DE MATTOS. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRENNAND, F. **Folha de S.Paulo - entrevistas históricas: Um senhor feudal supersticioso pornográfico.** Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1002200207.htm>>. Acesso em: 5 nov. 2012.

BRENNAND, F.; DIMITROV, E. **Entrevista com Francisco Brennand.** Recife: mimeo, 2011.

BRITO NETO, J. B. DE. **Educar para o Belo: Arte e política nos Salões de Belas Artes de Pernambuco 1929 – 1945.** Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2011. Dissertação.

BRUSCKY, P. (Org.). **Vicente do Rego Monteiro poeta, tipógrafo, pintor.** Recife: CEPE, 2004.

BURKE, P.; PALLARES-BURKE, M. L. G. **Repensando os trópicos um retrato intelectual de Gilberto Freire**. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. **Exposição Galeria Caixa Brasil: a maior mostra simultânea de artes visuais já realizada no país**. [S.l.]: Caixa Econômica Federal, 2010.

CÂMARA, B. Vitrais Franceses na idade média. Recife: **Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco**, 1961. v. 5, n. 2.

CÂMARA, B.; INOJOSA, C. **Entrevista com Balthazar da Câmara**. Recife: CEHIBRA/FUNDAJ. mimeo, 1980.

CAMPOS, H. DE. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, A. Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros). **Literatura e Sociedade**. 6. ed. São Paulo: ed. Nacional, 1980, p. 109–138.

CANDIDO, A. A revolução de 1930 e a Cultura. São Paulo: **Novos Estudos**, abr. 1984. v. 2, n. 4, p. 27–36.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARRERO, R. Uma Tarde com... Daniel Lima - BRAVO! **Bravo!**, mar. 2012. n. 175. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/uma-tarde-com-daniel-lima>>. Acesso em: 7 out. 2013.

CARVALHEIRA, L. M. B. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: Governo de Pernambuco, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Diretoria de Assuntos Culturais, 1986.

CARVALHO, C. P. DE. Cícero Dias - décadas de 1920 e 30. *In*: RIBEIRO, M. I. B. (Org.). **Cícero Dias - décadas de 1920 e 30**. São Paulo: FAAP, 2004, p. 8.

CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELNUOVO, E. **Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte**. Tradução de LUIZ FERNANDO FRANKLIN DE MATTOS. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAVALCANTI, E. B. **Hélio Feijó: leitura de imagens**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2001.

CAVALCANTI, P. **O caso eu conto como o caso foi da Coluna Prestes à queda de Arraes: Memórias**. 3. ed. Recife: Guararapes, 1980.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL; INSTITUTO ABELARDO DA HORA. **Amor e Solidariedade: Abelardo da Hora 60 anos de arte**. Recife: CCBB/IHA, 2009.

CHACON, V. Uma nova geração de artistas em Pernambuco. **Tempo Brasileiro**, 1966. v. IV, n. 9/10, p. 107–118.

CHAGURI, M. M. **Do Recife nos anos 20 ao Rio de Janeiro nos anos 30: José Lins do Rego, Regionalismo e Tradicionalismo**. Campinas: UNICAMP, 2007. Dissertação.

CHAGURI, M. M. **O texto e o contexto na obra de José Lins do Rego**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2010/ju480_pag0607.php>. Acesso em: 17 nov. 2010.

CHAMBELLAND, C. In: COSTA, A. (Org.). **A Inquietação das Abelhas**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.

CHIAPPINI, L. Regionalismo e Modernismo: Tradição, Modernidade e Valor na Literatura Brasileira. In: JACKSON, K. D. (Org.). **Transformations of Literary Language in Latin American Literature: From Machado de Assis to the Vanguards**. Austin: Department of Spanish and Portuguese University of Texas at Austng/Abaporu Press, 1987.

CHIAPPINI, L. *et al.* Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas**. Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. 133–136.

CHIARELLI, T. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

CHIARELLI, T. Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. **Novos Estudos - CEBRAP**, mar. 2008. n. 80, p. 163–172. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-33002008000100011&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 14 abr. 2014.

CLARK, T. J. **A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLARK, T. J. **Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CLÁUDIO, J. A respeito de Wellington. **Diário da Noite**, Recife, 13 abr. 1961.

CLÁUDIO, J. **Memória do Atelier Coletivo (Recife 1952-1957)**. Recife: Artespaço, 1979.

CLÁUDIO, J. **Artistas de Pernambuco**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1982.

CLÁUDIO, J. O que não se vê em Cícero Dias. In: MELLO, K.; TENÓRIO, P. (Org.). **Quatro faces de um encontro: Cícero Dias**. Coleção Signos. Rio de Janeiro: Calibán Editora, 2008, p. 19–25.

CLÁUDIO, J. **Memória do Atelier Coletivo; Artistas de Pernambuco; Tratos da arte de Pernambuco**. 2. ed. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 2010.

COLETIVA. Trabalhadores do campo. **Revista Coletiva - Fundação Joaquim Nabuco**, jan. 2011. n. 3. Disponível em: <http://www.coletiva.org/site/index.php?option=com_content&view=article&id=282:trabalha>.

dores-do-campo&catid=18&Itemid=69#>. Acesso em: 24 jan. 2011.

CONTRAPONTO. Brennand, novamente vitorioso. **Contraponto**, 1948. v. II, n. 9, p. 7.

COURI, N. Polêmico, Brennand define-se como um pornográfico. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 28 jun. 2000. p. D8–D9.

COUTINHO, A. M. Pernambuco e o Regionalismo Nordestino. In: AZEVEDO, N. P. DE (Org.). **Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. 2. ed. João Pessoa/Recife: Editora Universitária UFPB/ Editora Universitária UFPE, 1996, p. 211–215.

D'ANDREA, M. S. **A Tradição Re(des)coberta: Gilberto Freyre e a Literatura Regionalista**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

DAGEN, P. Enigmas de uma visão. In: RIBEIRO, M. I. B. (Org.). **Cícero Dias: décadas de 20 e 30**. São Paulo: FAAP, 2004.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

DIÁRIO DA MANHÃ; DIÁRIO DA TARDE. **Anuario de Pernambuco 1935: Resumo Estatístico e Descritivo das Actividades pernambucanas em seus Vários Aspectos**. Recife: Diário da Manhã/Diário da Tarde, 1934.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Mural de Brennand é remontado no aeroporto: Obra com quase 50 m2 foi inaugurada em 1958. **Diário de Pernambuco**, Recife, 7 abr. 2004. Disponível em: <http://www.old.pernambuco.com/diario/2004/04/07/viver4_0.html>. Acesso em: 31 jul. 2013.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Primeira Exposição de Poesia no Recife. Recife: **Nordeste: mensário de cultura**, 1948. v. 3, n. 4, p. 2.

DIAS, C.; DIAS, R. **Eu vi o mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DIAS, C.; JUCÁ, J. **Entrevista com Cícero Dias**. Recife: CEHIBRA/FUNDAJ. mimeo, 1980.

DIMAS, A. Um Manifesto Guloso. In: FREYRE, G. (Org.). **Manifesto regionalista**. 7a ed. rev. e aumentada. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1996.

DIMITROV, E. **O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”**. São Paulo: Alameda, 2011.

DIMITROV, E.; VOLPE, M. M. Da janela vê-se um Brasil: comentários a respeito de cinco exposições do Eurolia 2011. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, 2012. 2011. v. 1, n. 3. Disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=32>. Acesso em: 9 jan. 2013.

DINIZ, C. **Crachá: aspectos da legitimação artística: (Recife - Olinda, 1970-2000)**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 2008.

DINIZ, C.; HERKENHOFF, P.; MONTEIRO, L. C. **Montez Magno**. Recife: Paes, 2010.

ELEUTÉRIO, M. DE L. Eu vi o mundo... Ele começava no Recife. **Remate de Males**, 2004. v. n. 24, p. 69–82.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ESPAGNE, M.; WERNER, M. **Qu'est-ce qu'une littérature nationale?: approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire**. Paris: Les Editions de la MSH, 1994.

FABBRINI, R. O engenho moderno de Cícero Dias. In: MELLO, K.; TENÓRIO, P. (Org.). **Quatro faces de um encontro: Cícero Dias**. Coleção Signos. Rio de Janeiro: Calibán Editora, 2008, p. 19–25.

FALK, P. H. (Org.). **Who was who in American art: 400 years of artists active in America, 1564-1975**. 2nd printing ed. Madison (Conn.): Sound view press, 1999. 29 cm.

FALK, P. H.; BIEN, A. A. (Org.). **The annual exhibition record of the Art institute of Chicago, 1888-1950**. Madison (Conn.): Sound view press, 1990.

FARIAS, A. O oráculo de Olinda. In: ANJOS JR., M. DOS (Org.). **Gilvan Samico**. Artistas do MAMAM. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2005, p. 14–27.

FERNANDES, G. Surrealismo e Esquizofrenia: contribuição sucinta ao estudo da arte na psiquiatria. **Arquivos da Assistência a Psicopatas**, 1933.

FERRAZ, G. Reportagem do Recife. **Habitat**, 1951. n. 3, p. 30–36.

FERRAZ, M. **Oficina cerâmica Francisco Brennand: usina de sonhos**. Recife: AIP, 1997.

FERREIRA, A. Augusto Rodrigues: o “bicho-foiará” da pintura nacional. **Diário da Noite**, Recife, 3 set. 1953.

FLIPORTO. Memorial pelo tombamento do mural Batalha dos Guararapes | FLIPORTO – Festa Literária Internacional de Pernambuco. **FLIPORTO – Festa Literária Internacional de Pernambuco**, [S.l.], 2013. Site do evento. Disponível em: <<http://fliporto.net/2013/tombamento-do-mural-batalha-do-guararapes/>>. Acesso em: 19 nov. 2013.

FOLHA DE S. PAULO. Às vésperas dos 96, padre e poeta premiado Daniel Lima morre no Recife. **Folha.com**, [S.l.], 18 abr. 2012. Notícias. Disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/1078098-as-vesperas-dos-96-padre-e-poeta-premiado-daniel-lima-morre-no-recife.html>>. Acesso em: 8 out. 2013.

FONSECA, E. N. DA. **O Recife revisitado**. Natal: Editora da UFRN, 2002.

FOSSIER, F. **La nébuleuse Nabie: les Nabis et l'art graphique**. Paris: Bibliothèque nationale : Réunion des musées nationaux : Diffusion, Seuil, 1993.

FRÈCHES-THORY, C. **Les Nabis**. Paris: Flammarion, 2002.

FREYRE, G. A Pintura no Nordeste. **Livro do Nordeste: comemorativo do primeiro centenário do Diário de Pernambuco**. Recife: Diário de Pernambuco, 1925a.

FREYRE, G. Vida social no Nordeste: Aspectos de um Século de Transição. **Livro do Nordeste: comemorativo do primeiro centenário do Diário de Pernambuco**. Recife: Diário de Pernambuco, 1925b, p. 75–90.

FREYRE, G. **Livro do Nordeste: comemorativo do primeiro centenário do Diário de Pernambuco**. Recife: Diário de Pernambuco, 1925c.

FREYRE, G. **Olinda : 2º guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira**. 1. ed. Recife: Dreschsler, 1939.

FREYRE, G. Povo, Província, Estudante e Arte. Recife: **Nordeste**, 25 dez. 1945. v. Ano I. N. 2, p. 1–2.

FREYRE, G. Povo, Província, Estudante e Arte. Recife: **Nordeste**, 26 jan. 1946a. v. Ano II. N. 3, p. 3, 18.

FREYRE, G. Povo, Província, Estudante e Arte. Recife: **Nordeste**, 27 fev. 1946b. v. Ano II. N. 4, p. 17.

FREYRE, G. Modernidade e Modernismo na Arte Política. **Nordeste**, dez. 1947. v. Ano II, n. 12, p. 1–6.

FREYRE, G. A presença de Cícero Dias. In: DIAS, C. (Org.). **III Exposição Cícero Dias na Escada (Engenho Jundý)**. Recife: Autor/Tipographia Oséias Lima, 1948.

FREYRE, G. **Nordeste Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil**. 2. ed. rev ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

FREYRE, G. Arte, Ciência Social e Sociedade. **Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco**, 1958. v. Ano II - Número 1, p. 17–30.

FREYRE, G. A Síntese Lula Cardoso Ayres: arte, região e tempo. **Lula Cardoso Ayres/Museu de Arte de São Paulo**. Recife: Impresso na Indústria Gráfica Brasileira S.A., 1960.

FREYRE, G. **Vida, Forma e Côr**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

FREYRE, G. CÍCERO DIAS, SEU AZUL E ENCARNADO, SEU “SUR-NUDISME”. In: BATISTA, M. R.; LOPES, T. P. A.; LIMA, Y. S. DE (Org.). **Brasil, primeiro tempo modernista, 1917/29 documentação**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

FREYRE, G. **Apipucos: que há num nome?** Recife: Massangana, 1983.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FREYRE, G. Modernidade e modernismo nas artes. **Vida, Forma e Cor**. Recife: É Realizações Editora, 2010a, p. 107–124.

FREYRE, G. A propósito de pintores e das suas relações com a luz regional. **Vida, Forma e Cor**. Recife: É Realizações Editora, 2010b, p. 171–175.

FREYRE, G. Cícero Dias e seu non sense. **Gilberto Freyre**. Coleção Pensamento Crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2010c.

FREYRE, G. A propósito de Francisco Brennand, pintor, e do seu modo de ser do trópico. **Vida, Forma e Cor**. Recife: É Realizações Editora, 2010d, p. 171–175.

FREYRE, G. Arte, Ciência Social e Sociedade. In: DINIZ, C.; HEITOR, G. (Org.). **Gilberto Freyre**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2010e, p. 231–244.

FRY, P. **Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GALERIE DENISE RENÉ; DESCARGUES, P. **Cícero Dias: Peintures 1950/1965, Exposition de décembre 1987 à janvier 1988**. Paris: [s.n.], 1987.

GALERIE MARWAN HOSS; DAGEN, P. **Cícero Dias: Images au centre du songe, aquarelles et dessins des années 20 [exposition 8 mars - 7 mai 1994]**. Paris: Galerie Marwan Hoss, 1994.

GALVÃO, J. F. J. Memórias de uma Cruzada. **Revista do Arquivo Público**, 1956. 1952. v. VII a X, n. IX a XII, p. 578–705.

GALVÃO, W. **Modernismo**. São Paulo: Global, 2008.

GARCIA JR., A. Os Vice-Reis do Norte: reconversão de elites agrárias e a Revolução de 1930 (1920-1964). **Revista de Ciências Sociais**, 2007. v. 38, n. 2, p. 73–87.

GELLNER, E. **Nações e nacionalismo**. Lisboa: Gradiva, 1993.

GINZBURG, C. **Indagações Sobre Piero: O Batismo, O Ciclo de Arezzo, a Flagelação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GINZBURG, C.; CASTELNUOVO, E. História da Arte Italiana. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand Brasil/ Difel, 1989, p. 5–117.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRANDO, A. **Por uma abstração construída: fluxos da obra (1948/1952)**. (R. Conduru & Siqueira, Org.).

GRECA, M. LA. Escola de Bellas Artes de Pernambuco. **Diário da Manhã**, Recife, 10 abr. 1932.

GUERRERO, C. A prefeita do frevo quer acabar com o axé. **ISTOÉ Gente Online**, [S.l.], 19 fev. 2001. Notícias. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/81/reportagem/prefeita_frevo_quer_acabar_axe.htm>. Acesso em: 18 nov. 2013.

GUIMARÃES, M. P. **José Cláudio: vida e obra**. Recife: Relicário Produções Culturais e Editoriais, 2009.

GULLAR, F. Opinião 65. **Revista Civilização Brasileira**, 1965. v. Ano I - N. 4, p. 221–226.

GULLAR, F. Sonho e Rigor. In: ANJOS JR., M. DOS (Org.). **Gilvan Samico**. Artistas do MAMAM. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2005, p. 57–58.

GULLAR, F. O universo de Brennand. **Continente Online**, jun. 2010. n. 114. Disponível em: <http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1955&Itemid=62>. Acesso em: 13 jun. 2010.

HEITOR, G. **O museu como dispositivo de validação da teoria de Gilberto Freyre**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2013. Dissertação de Mestrado.

HERKENHOFF, P.; DINIZ, C. (Org.). **Zona tórrida: certa pintura do Nordeste**. Recife: Santander Cultural, 2012.

HOBSBAWM, E. J. Introdução: A Invenção das Tradições. **A Invenção das Tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 9–23.

HOBSBAWM, E. J. **Nações e Nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade**. Tradução de Maria Célia Pinheiro Machado Paoli; Quirino. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. O. **A Invenção das Tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, A. G. DE. **Bacia de Pilatos**. Recife: Associação da Impr. de Pernambuco, 1979.

HOLANDA, G. DE. Ladjane. **Contraponto**, 1948. v. II, n. 9, p. 28.

HORA, A. DA. Viagem a São Paulo e Escalas. **Diário da Noite**, Recife, 18 set. 1953.

HORA, A. DA *et al.* **Gravuras**. Recife: Clube de Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife, 1957.

HORA, A. DA; MAGALHÃES, A. Algo Mais - A Revista de Pernambuco. **Revista Algo Mais**, 2009. v. 44. Disponível em: <<http://www.revistaalgomais.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2010.

HORTA, A. P. D'; BECCARI, V. D'HORTA; ESTADO, S. P. (BRAZIL : S. P. DO. **Arnaldo Pedroso d'Horta: desenho da mão**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Governo de São Paulo, 2010.

INOJOSA, J. **Arte Moderna: carta literaria dirigida a Severino de Lucena e S. Guimarães Sobrinho**. Recife: Off Graph Jornal do Commercio, 1924.

INOJOSA, J. **O movimento modernista em Pernambuco**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1969.

INOJOSA, J. **A arte moderna : 60 anos de um manifesto modernista, Recife 5/7/1924 - 5/7/1984 : o manifesto que originou a 2a. fase do modernismo**. Rio de Janeiro: Cátedra,

1984.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. [S.l.], 2013. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 20 nov. 2013.

JORNAL DO COMMERCIO. Foi inaugurado ontem o primeiro Salão de Poesia do Recife. Recife: **Nordeste: mensário de cultura**, 1948. v. 3, n. 4, p. 17.

JORNAL DO COMMERCIO. Quando a arte engole o homem. **Jornal do Commercio**, Recife, 17 jun. 1979. p. 34.

JORNAL DO COMMERCIO. Ditador intelectual da província. **Jornal do Commercio / JC OnLine**, Recife, 15 mar. 2000. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2000/2003/cu1503b.htm>. Acesso em: 21 set. 2013.

JOYEUX-PRUNEL, B. **Nul n'est prophète en son pays?: L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914**. Paris: Nicolas Chaudun, 2009.

JUREMA, A. O III Salão de Arte Moderna. **Contraponto**, abr. 1949. v. III, n. 10.

JUREMA, A. **Pernambuco e a coleção Abelardo Rodrigues**. Brasília: Câmara dos Deputados, 1973.

LEAL, W. B. O vôo da imaginação. In: ANJOS JR., M. DOS (Org.). **Gilvan Samico**. Artistas do MAMAM. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2005, p. 28–44.

LEAL, W. B.; MANTEUFFEL, H. V. **Corbiniano Lins: um olhar sobre sua arte**. Recife: Funcultura, 2006.

LECOMTE, V.; STAHL-ESCUADERO, F. (Org.). **Maurice Denis: l'éternel printemps**. Paris: Giverny: Hazan; Musée des impressionnismes, 2012.

LEITE, J. R. T. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEVINE, R. **A Velha Usina: Pernambuco na federação brasileira, 1889-1937**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

LIMA, E. L. C. L.; FERREIRA, M. C. Santa Rosa: um designer a serviço da literatura. In: CARDOSO, R. (Org.). **O Design Brasileiro antes do design: Aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: COSAC NAIFY, 2005.

LIMA, J. D. A. DE S. **Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: Deslocamentos poéticos entre a tradições e o novo**. Recife: UFPE, 2011. Tese de Doutorado.

LIMA, O. Um Paizagista Pernambucano: Telles Junior. **Revista do Instituto Archeologico e geographico Pernambucano**, 1914. v. XVI, n. 83-86, p. 121–124.

LYRA, M. DO C. P.; VASCONCELOS, M. V. B. DE A. **Cardozo: bibliografia de Joaquim Cardozo - Vida e Obra**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2008.

MACEDO, Q. O Tempo que Passei no Holiday. **Jornal da Besta Fubana**, [S.l.], 2012. Disponível em: <<http://www.luizberto.com/cronicas-do-padre-quincas/o-tempo-que-passei-no-holiday#comments>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

MACHMAN, F. O Grande Lula. **Contraponto**, 1946. v. Ano I n. 1.

MACHMAN, F. **Chuva miúda: crônicas**. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond, 2011.

MARCONO, C. Brennand: A cerâmica como expressão do moderno. **Jornal do Commercio**, Recife, 21 ago. 1977.

MARIN, L. **Philippe de Champaigne, ou, La présence cachée**. Paris: Fernand Hazan, 1995.

MARIN, L. **Sublime Poussin**. São Paulo: EDUSP, 2000.

MARIZ, A. S.; LIMA, G.C. A trajetória de Marius Lauritzen Bern na editora **Civilização Brasileira**. In: I SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE O LIVRO & HISTÓRIA EDITORIAL. **Anais...** Disponível em: <http://www.anasofia.net/pdf/seminario_historia_2005.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2012.

MARQUES, N. DE O. **Escola de Bellas Artes de Pernambuco: aspectos de estudo histórico**. Recife: CAC/Universidade Federal de Pernambuco, 1988. Monografia de especialização.

MARROQUIM, A. Discurso de Inauguração da Escola de Belas Artes de Pernambuco. **Revista do Arquivo do Público**, 1956. 1952. v. Anos VII a X - Números IX a XII, p. 636-640.

MEDEIROS, A. DE. Nota Sobre o IV Salão de Arte Moderna. **Diário de Pernambuco**, Recife, 1 jan. 1950.

MELLO, E. C. DE. **O Norte Agrário e o Império, 1871-1889**. Rio de Janeiro/ Brasília: Editora Nova Fronteira/ INL, 1984.

MELLO, E. C. DE. **Rubro Veio: o imaginário da restauração pernambucana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 00119.

MELO, C. A. B. C. DE; BORBA, F. DE B. **Murillo La Greca: sua arte sua vida**. Recife: Bagaço, 1999.

MICELI, S. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira, 1920-40**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, S. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MICELI, S. **Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MILLIET, S. Desenho de Brennand. In: GALERIA FOLHAS (Org.). **Brennand**. São Paulo: Galeria Folhas, 1959.

MONTEIRO, J. M. **Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAES, M. T. D. DE. **Emblemas da Sagração Armorial**. Recife: UFPE, 2000.

MORETTI, F. **Atlas do romance europeu: 1800-1900**. São Paulo: Boitempo, 2003.

MOTA, M. “Revelação” de Lula Cardoso Ayres. Recife: **Nordeste: mensário de cultura**, 26 jan. 1946. v. 2, n. 2, p. 6.

MOTTA, F. **Brennand**. Recife: SENEC/DECA/O Gráfico Amador, 1961. v. 1.

MOURA, É.; BRENNAND, F. Universo fantástico: Na entrevista a seguir, Francisco Brennand conta sua trajetória artística, revela suas influências e fala da produção de sua exclusiva Cerâmica. **aU | Arquitetura e Urbanismo** -, abr. 2005. n. 133. Disponível em: <<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/133/imprime22710.asp>>. Acesso em: 10 fev. 2011.

MOURA, F. R. DE. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. Doutorado.

MUHNE. **Museu do Homem do Nordeste**. São Paulo: Banco Safra, 2000.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Vicente Do Rêgo Monteiro (1899-1970)**. São Paulo: MAC-USP, 1971.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Cícero Dias**. Rio de Janeiro: MAM, 1952.

MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO. **Salões de Pintura 1942-1943**. Recife: Museu do Estado de Pernambuco, 1944.

NAVES, R. Aracy Amaral e a arte social. **O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 182–185. 00012.

NOGUEIRA, M. A. L. **Ariano Suassuna: o cabreiro tresmelhado**. São Paulo: Palas Athena, 2002.

NORDESTE. I Salão de Poesia. Recife: **Nordeste: mensário de cultura**, 1948a. v. 3, n. 4, p. 2.

NORDESTE. Fatos Diversos. Recife: **Nordeste: mensário de cultura**, 09. 1948b. v. 3, n. 4, p. 2.

NUNES, M. Um artista não se faz de um dia para o outro. **Diário da Noite**, Recife, 11 jun. 1953.

OFICINA BRENNAND. Oficina Brennand - Ambientes Decorados. **Oficina Brennand**, [S.l.], 2013. Comercial. Disponível em: <http://www.brennand.com.br/ambientes_01b.php>. Acesso em: 29 out. 2013.

OITICICA FILHO, F. **Vincent Monteiro, poeta cordial: marcas textuais de sociabilidade**

literária : Paris, 1946-1960. Maceió: UFAL, 2004.

OLIVEIRA, L. L. Gilberto Freyre e a valorização da província. **Sociedade e Estado**, abr. 2011. v. 26, n. 1, p. 117-149. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922011000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 6 mar. 2013.

OLIVEIRA, M. P. DE; CAVALCANTI, A. G.; GRECA, M. LA. **Guia da Cidade do Recife**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1935.

OLIVEIRA, W. A Propósito... Notas de um diário. **Jornal do Commercio**, Recife, 18 dez. 1949.

OLIVEN, R. G. O NACIONAL E O REGIONAL NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 1986. v. 1, n. 2. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_02/rbcs02_07.htm>. Acesso em: 11 maio. 2012.

OUTTES, J. **O Recife: Gênese do Urbanismo 1927-1943**. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1997.

PALLARES-BURKE, M. L. G. **Gilberto Freyre: um vitoriano dos trópicos**. São Paulo: UNESP, 2005.

PEDROSA, M. Pernambuco, Cícero Dias e Paris. Recife: **Revista Região**, 1948. n. dezembro, p. 8-9.

PEIXOTO, F. A cidade e seus duplos: os guias de Gilberto Freyre. **Tempo Social**, jun. 2005. v. 17, n. 1, p. 159-173. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100007&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 28 mar. 2012.

PERNAMBUCO, M. DO E. DE *et al.* **O Museu do Estado de Pernambuco**. São Paulo: Banco Safra, 2003.

PERRUCI, G. **A República das Usinas: um estudo de história social e econômica do Nordeste, 1889-1930**. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1978. v. 2.

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

PONTES, H. A. **Destinos mistos os críticos do grupo clima em São Paulo (1940-68)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTES, J. **O teatro moderno em Pernambuco**. 2. ed. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação, Cultura e Esportes/FUNDARPE: Companhia Editora de Pernambuco, 1990.

PONTUAL, V. O engenheiro Antônio Bezerra Baltar: prática urbanística, CEPUR e SAGMACS. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, 2 maio. 2012. v. 13, n. 1, p. 151-169. Disponível em: <<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/rbeur/article/view/290>>. Acesso em: 3 out. 2013.

PRADO, D. DE A. **Teatro em Progresso: Crítica Teatral (1955-1964)**. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

PRADO, D. DE A. **O Teatro Brasileiro Moderno: 1930- 1980**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988.

PRO, F. Artistas dos séculos Passados. **Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco**, 1959. v. III, n. 2.

RAMOS, E. Ariano Suassuna et la gravure populaire brésilienne ou La (dé)formation d'une pensée critique. **Plural Pluriel: Revue des cultures de langue portugaise**, 2008. v. 1, n. 1. Disponível em: http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=93:ariano-suassuna-et-la-gravure-populaire-bresilienne-ou-la-deformation-dune-pensee-critique-&catid=51:numero-01&Itemid=55>. Acesso em: 14 maio. 2010.

RANULPHO, C.; DIMITROV, E. **Entrevista com Carlos Ranulpho concedida a Eduardo Dimitrov em junho de 2010**. Recife: mimeo, 2010.

REGO, J. L. DO. **Menino de engenho**. 51. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

REIS, L. V. DE S. **Negros e Brancos no Jogo da Capoeira: A reinvenção da tradição**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. Dissertação de Mestrado.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIOS, N. I. C. Arte como instrumento de denúncia social: estudo de caso do Atelier Coletivo de Artes Plásticas de Recife. **Ciência e cultura**, 1983. v. 35, n. 5, p. 590.

RODRIGUES, A.; BORBA FILHO, H. **Cerâmica Popular de Pernambuco**. Rio de Janeiro: Comissão Nacional de Folclore, 1967.

RODRIGUES, N. DE S. **O grupo dos independentes: arte moderna no Recife - 1930**. Recife: Nise Rodrigues, 2008.

ROSEMBERG, A. **Pernambuco: 5 décadas de arte**. Recife: Quadrado Publicidade e Design, 2003.

RUBENS, C. **Pequena História das Artes Plásticas no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941a. v. 198.

RUBENS, C. Arte pernambucana. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. Brasileira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941b, v. 198p. 326 – 337.

RUBINO, S. B. **Rotas da modernidade : trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002. Tese de Doutorado. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000246423&fd=y>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

SAID, E. W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Tomás

Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMICO, G.; FERNANDES, E. M. **Entrevista com Gilvan Samico**. Recife: CEHIBRA/FUNDAJ. mimeo, 2008.

SANTOS, I. M. F. DOS. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

SCHORSKE, C. E. **Fin-de-siècle Vienna: politics and culture**. New York: Vintage Books, 1981.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças : cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, L. M. Complexo de Zé Carioca: sobre uma certa ordem da mestiçagem e da malandragem. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 1995. v. n. 29 ano 10, p. 49–63.

SCHWARCZ, L. M. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. História da vida privada no Brasil. São Paulo: Comp. das Letras, 1998, v. 4.

SCHWARCZ, L. M. **O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARTZ, J. Rego Monteiro, Antropófago? *In*: MARTINS FILHO, P.; TENÓRIO, W. (Org.). **João Alexandre Barbosa: o leitor insone**. São Paulo: EDUSP, 2007, p. 277–292.

SCHWARZ, R. **Que horas são? ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987a.

SCHWARZ, R. Nacional por Subtração. **Que horas são? ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987b.

SCHWARZ, R. **Ao Vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas cidades : Ed. 34, 2000a.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Livraria Duas Cidades : Editora 34, 2000b.

SILVA, A. DA C. E. **QUADRADO AMARELO, O**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009a.

SILVA, B. DE B. M. E. **A Pedagogia da Escola de Belas Artes do Recife: Um Olhar a Mais**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1995. Dissertação.

SILVA, J. C. DA. Não há Nordeste. **Diário da Noite**, Recife, 16 mar. 1961a. p. 6.

SILVA, J. C. DA. É preciso Viajar. **Diário da Noite**, Recife, 30 mar. 1961b. p. 7.

SILVA, J. C. DA. **Desenhos de Manoel Bandeira: originais do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano**. Recife: Governo do Estado, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1983.

SILVA, J. C. DA. **Tratos da Arte de Pernambuco**. Recife: Governo do Estado, Secretaria de

Turismo, Cultura e Esportes, 1984.

SILVA, J. C. DA. **100 telas, 60 dias & um diário de viagem**. São Paulo: IMESP, 2009b.

SILVA, J. C. DA. Meus Mortos. **Revista Continente**, [S.l.], 29 dez. 2011. Cultura. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/166-materia-corrida/6924-meus-mortos.html>>. Acesso em: 16 out. 2013.

SILVA, J. C. DA; DIMITROV, E. **Entrevista com José Cláudio**. Recife: mimeo, 2011.

SIMIONI, A. P. C. **Profissão Artista Pintoras E Esculturas Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: EDUSP, 2008.

SOCIEDADE DE ARTE MODERNA DO RECIFE. **IV Salão de Arte Moderna**. Recife: Diretoria de Documentação e Cultura, 1949.

SORÁ, G. A construção sociológica de uma posição regionalista: Reflexões sobre a edição e recepção de Casa-grande & senzala de Gilberto Freyre. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, fev. 1998. v. 13, n. 36. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000100008&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 19 jul. 2013.

SOUZA, W. **Virgolino: O Cangaceiro das Flores**. Recife: Grupo Paés, 2009.

SOUZA, W. DE; DIMITROV, E. **Entrevista com Wilton de Souza concedida em junho de 2010**. Recife: mimeo, 2010.

STORM, E. Regionalism in History, 1890-1945: The Cultural Approach. **European History Quarterly**, 4 jan. 2003. v. 33, n. 2, p. 251–265. Disponível em: <<http://ehq.sagepub.com/content/33/2/251>>. Acesso em: 31 mar. 2012.

STORM, E. **The culture of regionalism: art, architecture and international exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939**. Manchester: Manchester University Press, 2010.

SUASSUNA, A. Esta exposição e seus motivos. **Pintores Pernambucanos contemporâneos**. Recife: Universidade do Recife, 1960.

SUASSUNA, A. Teatro Região e Tradição. In: AMADO, G. (Org.). **Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte : ensaios sôbre o autor de 'Casa-grande & senzala', e sua influência na moderna cultura do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. 00005.

SUASSUNA, A. **O Movimento Armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1974.

SUASSUNA, A. Arte Armorial. In: NEWTON JÚNIOR, C. (Org.). **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife, PE: Editora Universitária, UFPE, 1999, p. 229–230.

SUASSUNA, A. A gravura de Samico. In: ANJOS JR., M. DOS (Org.). **Gilvan Samico**. Artistas do MAMAM. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2005, p. 72–80.

TELES, G. M. **A poesia em Goiás: (estudo/antologia)**. Goiania: Editora UFG, 1964.

TELES, J. **Do frevo ao mangubeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

THE ASSOCIATED PRESS. Miami weighs preserving iconic Bacardi buildings - NY Daily News. **NYDailyNews.com / Latino**, [S.l.], 7 abr. 2009. Notícias. Disponível em: <<http://www.nydailynews.com/latino/miami-weighs-preserving-iconic-bacardi-buildings-article-1.362160>>. Acesso em: 10 out. 2013.

THIESSE, A.-M. **Écrire la France**. Paris: Presses universitaires de France, 1991.

THIESSE, A.-M. La littérature régionaliste en France (1900-1940). **Tangence**, 1993. n. 40, p. 49-1964.

THIESSE, A.-M. **Ils apprenaient la France: l'exaltation des régions dans le discours patriotique**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997.

THIESSE, A.-M. **La Création Des Identités Nationales Europe, XVIIIe-XXe Siècle**. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

THIESSE, A.-M. Centralismo estatal y nacionalismo regionalizado. Las paradojas del caso francés. **Ayer**, 2006. v. 4, n. 64, p. 33-64.

THIESSE, A.-M. No coração do regionalismo; a definição da cultura popular. **ANTARES**, 2010. v. N. 4 Jul/Dez.

TREVOR-ROPER, H. A Invenção das Tradições: a tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia. In: HOBBSBAWM, E. J.; RANGER, T. O. (Org.). **A Invenção das Tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 25-51.

VAINSENCER, S. A. Aeroporto Internacional dos Guararapes/Gilberto Freyre. **Pesquisa Escolar On-Line, Fundação Joaquim Nabuco**, [S.l.], 2004. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=340&Itemid=180>. Acesso em: 1 ago. 2013.

VALENTE, W. **Bandeira: o Pintor**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1984. v. Ano IV - Julho.

VALLADARES, C. DO P. **Lula Cardoso Ayres Revisão Crítica e Atualidade**. Recife, Rio de Janeiro: Construtora Norberto Odebrecht, 1978.

VAREJÃO, L. Cinquenta anos de pintura em Pernambuco. **Arquivos - Publicação da Prefeitura Municipal de Recife**, 1942. n. 2.

VAREJÃO, L. A Pintura, em 1948, no Recife. **Contraponto**, abr. 1949. n. Ano III, n. 10.

VASCONCELOS, J. Ecos da Exposição Cícero Dias. **Jornal do Commercio**, Recife, 28 ago. 1948.

VENTURA, R. **Estilo tropical história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VICTOR, F. Dentro do Bosque Sagrado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 mar. 2013. p. E1.

WEBER, A. **Moser: um artista alemão no Nordeste**. Recife: Pool Ed., 1987.

WILLIAMS, R. The Bloomsbury Fraction. **Culture and materialism: selected essays**. Radical thinkers. New ed ed. London ; New York: Verso, 2010.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da Historia da Arte: o problema da evolução de estilos na arte**. Tradução de JOAO AZENHA JR. São Paulo: MARTINS EDITORA, 2000.

XAVIER, E.; INOJOSA, C. **Entrevista com Elezier Xavier**. Recife: CEHIBRA/FUNDAJ. mimeo, 1981.

ZACCARA, M. Uma artista mulher em Pernambuco no início do século XX: Fédora do Rego Monteiro Fernandez. **19&20**, mar. 2011. v. VI, n. 1. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/frm_mz.htm#_ednref6>. Acesso em: 8 mar. 2012.

ZANINI, W. *et al.* **Oficina Pernambucana**. São Paulo: MAC/USP, 1967.

ZANINI, W. **Vicente do Rego Monteiro artista e poeta**. São Paulo: Empresa das Artes Marigo Editora, 1997a.

ZANINI, W. **Vicente do Rego Monteiro (1899-1970)**. São Paulo: MAM/ Empresa das Artes, 1997b.

Caderno de Imagens

- 1 Abelardo da Hora. *Escultura de Gilberto Freyre*. 2004, Bronze. Col. Aeroporto Internacional do Recife/Guararapes-Gilberto Freyre. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

- 2 Lula Cardoso Ayres. *Frevo*. 1945, O.S.T., 109 x 80 cm. Col. Instituto Lula Cardoso Ayres. Reprodução Eduardo Dimitrov.

- 3 Lula Cardoso Ayres. *Caboclos de Lança*. 1971, O.S.T., 114 x 146 cm. Col. Instituto Lula Cardoso Ayres. Reprodução Eduardo Dimitrov.

- 4 Francisco Brennand. *Escultura totêmica, revestimento em duto de refrigeração da cerâmica Brennand*, telhado em aço e vidro, praça de alimentação Aeroporto Internacional do Recife/Guararapes-Gilberto Freyre. Reprodução: Eduardo Dimitrov .

- 5 José Cláudio. *Bumba-meu-boi e frevo (Carnaval do Recife)*. 2004, A.S.T., 120 x 300 cm. Col. Aeroporto Internacional do Recife/Guararapes-Gilberto Freyre (Infraero). Reprodução: Eduardo Dimitrov.

- 6 Francisco Brennand. *Painel*. 1958, Cerâmica, 3,38 x 14,40 m. Col. Aeroporto Internacional do Recife/Guararapes-Gilberto Freyre (Infraero). Reprodução: Eduardo Dimitrov.

- 7 Cícero Dias. *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife (detalhe)*. 1926-1929, Guache e técnica mista sobre papel Kraft. Col. particular. Reproduzido em Herkenhoff, Diniz (2012, p. 16-17).

8 Francisco Brennand. Painel Batalha dos Guararapes (detalhe). 1961-1962, Cerâmica, 2,30 x 32,5 m. Rua das Flores, bairro de São José, no centro do Recife. Reproduzido em Fliporto (2013).

9 Luiz Soares. *Festa de São João*. d.a. 1930. Técnica mista sobre papel. Col. Particular. Reproduzido em Rodrigues (2008).

10 Nestor Silva. *Jogadores*. 1930 (d.a), óleo sobre juta, 78 x 128 cm. Col. Carlos Henrique Mariz. Reproduzido em Rodrigues (2008).

11 Lula Cardoso Ayres. *Mulher Rendeira*, 1938. Guache, 39 x 28 cm. Reproduzido em Valladares (1978, p. 31).

12 Mário Nunes. *Marinha noturna*. Déc. de 1920, O.S.T.

13 Mário Nunes, *Casario*. s.d.

14 Mário Túlio. *Nuvens sobre o Rio Capibaribe*. 1941, O.S.T., 82 x 122 cm. Col. MAMAM/PE. Reprodução: MAMAM/PE.

15 Murillo La Greca. *O Último Fanático de Canudos*. 1924, O.S.T., 200 x 300 cm. Col. Pal. da Justiça de Pernambuco. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

16 Murillo La Greca. *Retrato de Joaquim Amazonas (Estudo)*. 1950 (d.a.), O.S.T., 43 x 63 cm. Col. Museu Murillo La Greca. Reproduzido em Melo e Borba (1999).

17 Mario Tulio. *Retrato Masculino*. 1941. O.S.T., 50 x 40,8 cm. Col. UFPE.

18 Murillo La Greca. *Recanto do Pina*. Ilustração publicada em Oliveira et al. *Guia da Cidade do Recife* (1935).

19 Murillo La Greca. *Aspecto do Local, onde existia o antigo palácio das Torres, de Maurício de Nassau*. Ilustração publicada em Oliveira et al. *Guia da Cidade do Recife* (1935).

20 Murillo La Greca. *Basilica do Carmo*. Ilustração publicada em Oliveira et al. *Guia da Cidade do Recife* (1935).

21 Murillo La Greca. *Igreja de Santo Antônio*. Ilustração publicada em Oliveira et al. *Guia da Cidade do Recife* (1935).

22 Murillo La Greca. *Arredores da Cidade*. Ilustração publicada em Oliveira et al. *Guia da Cidade do Recife* (1935).

23 Manoel Bandeira. *Fachada da Igreja São José de Riba-Mar*. Bico-de-pena. Ilustração publicada em Anuario de Pernambuco, Suplemento do Diário da Manhã e Diário da Tarde (1934, p. 180).

24 Manoel Bandeira. *Capitular*. Bico-de-pena. Reproduzida em Pernambuco e Silva (1983).

25 Manoel Bandeira. *Capitular*. Bico-de-pena. Pernambuco e Silva (1983).

26 Manoel Bandeira. *Capitular*. Bico-de-pena. Pernambuco e Silva (1983).

27 Manoel Bandeira. *Vinheta* / *Carregador*. Bico-de-pena. Pernambuco e Silva (1983).

28 Manoel Bandeira. *Vinheta* / *Carro-de-Boi*. Bico-de-pena. Pernambuco e Silva (1983).

29 Manoel Bandeira. *Vinheta* / *Tronco*. Bico-de-pena. Pernambuco e Silva (1983).

30 Manoel Bandeira. *A Grande Casa de Megahype*. Bico-de-pena. Ilustração publicada em *Anuario de Pernambuco*, Suplemento do *Diário da Manhã* e *Diário da Tarde* (1934, p. 180).

31 Manoel Bandeira. *A Grande Casa Megahype*. Bico-de-pena. Ilustração publicada em Freyre (1925c, p. 39).

32 Manoel Bandeira. *Triângulo rural do Nordeste: engenho, casa e capela*. Bico-de-pena. Ilustração reproduzida Freyre, (1951). Originalmente na edição de 1937.

33 Cícero Dias. *Casa-grande do Engenho Noruega, antigo eng. dos Bois*. Aquarela, 1933 (ilustração de Casa-grande & Senzala de Gilberto Freyre).

- 34 Hendrik van Schuylenburgh. *Factory of the Dutch East India Company at Hougly in Bengal*. 1665. O.S.T., 203 x 316 cm. Col. Rijksmuseum Amsterdam. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4282> Acessado em 20/11/2013.

- 35 Manoel Bandeira. Anuncio da loja Tramways publicado em Anuario de Pernambuco, Suplemento do Diário da Manhã e Diário da Tarde (1934).

- 36 Manoel Bandeira. *Frevo Pernambucano*, 1933. Desenho publicado em Anuario de Pernambuco, Suplemento do Diário da Manhã e Diário da Tarde (1934, p. 252).

- 37 Manoel Bandeira. Capa para o romance de Rego, José Lins do. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: Andersen Editores, 1932.

- 38 Santa Rosa. Capa para o romance de Rego, José Lins do. *Doidinho*. Rio de Janeiro: Ariel Editora LTD, 1934.

- 39 Lula Cardoso Ayres. *Fotografia Engenho Cucaú*. 1940 (d.a.). Col. Fundação Joaquim Nabuco. Reproduzida na revista eletrônica da FUNDAJ *Coletiva* (2011).

- 40 Lula Cardoso Ayres. *Passeio a cavalo*. 1944, Guache, 59 X 72 cm. Col. Maria E. L. Cardoso Ayres. Reproduzido em Valladares (1978, p. 97).

- 41 Lula Cardoso Ayres. *Trabalhadores no Eito*. 1943, O.S.E., 102 x 160,5 cm. Col. FUNDAJ Reprodução: Luis Musa.

- 42 Lula Cardoso Ayres. *Vestindo a Noiva*. 1945, O.S.T., 92 x 73 cm. Col. João Cardoso Ayres Neto. Reproduzido em Valladares (1978, p. 109).

- 43 Lula Cardoso Ayres. *Sofá mal-assombrado*. 1945, O.S.T., 73 x 92 cm. Col. Luís Cardoso Ayres Filho. Reproduzido em Valladares (1978, p. 110).

44 Lula Cardoso Ayres. *Cabriolé mal-assombrado*. 1945, O.S.T., 73 x 92 cm. Col. João Cardoso Ayres Neto. Reproduzido em Valladares (1978, p. 107).

46 Lula Cardoso Ayres. *Título desconhecido I*. 1960 (d.a.). Reprodução em Ayres (1960).

45 Lula Cardoso Ayres. *Coruja do Bumba Meu Boi*. 1941, Guache, 42 x 28 cm. Col. do artista. Reprodução Valladares (1978, p. 58).

47 Lula Cardoso Ayres. *Cavalo Marinho do Bumba-meu-Boi*. 1941, Guache, 47 x 43 cm. Col. instituto Lula Cardoso Ayres. Reproduzido em Valladares (1978, p. 53).

48 Lula Cardoso Ayres. *Composição [Bumba-meu-boi]*. 1960 (d.a.), O.S.T., 95 x 95 cm. Col. MASP. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

49 Lula Cardoso Ayres, *Título desconhecido* 2. d.a. 1960. Reprodução em Ayres (1960).

50 Lula Cardoso Ayres. *Jaraguá do Bumba-meu-boi*. 1941, Guache, 50 x 31 cm. Col. do artista. Reproduzido em Valladares (1978, p. 59).

51 Lula Cardoso Ayres. *Título desconhecido* 3. Óleo sobre Eucatex?. Col. Instituto Lula Cardoso Ayres. 1960. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

52 Lula Cardoso Ayres. Foto publicada na página *Arte-Ladjane* em 13/04/1961.

53 Heinrich Moser. Capa do livro *Jazz-Band* de Leovigildo Junior, 1924. Reproduzido em Weber (1987).

54 Heinrich Moser. As Lavadeiras. Vitral em residência particular 1930. Reproduzido em Weber (1987).

55 Heinrich Moser. Retirantes. Vitral em residência particular, 1943. Reproduzido em Weber (1987).

56 Lula Cardoso Ayres. Ascenso Ferreira beija a mão de Dona Santa, Rainha do Maracatu Elefante. 1940 (d.a.). Col. Fundação Joaquim Nabuco. Reproduzida na revista eletrônica da FUNDAJ *Coletiva* (2011).

57 Cícero Dias. Capa do folheto da “III Exposição Cícero Dias na Escada (Engenho Jundiá)”. Col. Fundação Joaquim Nabuco. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

58 Cicero Dias. Primeira página do folheto da “III Exposição Cícero Dias na Escada (Engenho Jundiá)”. Col. Fundação Joaquim Nabuco. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

59 Cícero Dias. *Mamoeiro ou Dançarino*. 1940 (d.a.), O.S.T., 128 x 96,5 cm. Col. Particular, São Paulo. Reproduzido em Assis Filho (2002, p. 125).

60 Cícero Dias. Galo ou Abacaxi. 1940 (d.a.), O.S.T., 100 x 80 cm. Col. Ivo Pitanguy, Rio de Janeiro. Reproduzido em Assis Filho (2002, p. 123).

61 Cícero Dias. *Composition Deux*. 1951, O.S.T., 116 x 73 cm. Col. do Artista. Reproduzida em Assis Filho (2002, p. 169).

62 Vicente do Rego Monteiro. *O Boto*. Ilustração de *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de L'Amazone*. Paris, 1923. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 144).

63 Vicente do Rego Monteiro. *Página de Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de L'Amazone*. Paris, 1923. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 142).

64 Vicente do Rego Monteiro. *Baigneuses*. 1924, O.S.T., 80 x 90 cm. Col. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

65 Joaquim do Rego Monteiro. *Ilustrações no Livro do Nordeste. Mamoeiro e Impressões do Recife*. (FREYRE, 1925a, p. 123).

66 Joaquim do Rego Monteiro. *La Rotonde*. 1927, O.S.T., 81 x 100 cm. Col. MAMAM/PE. Reprodução: MAMAM/PE.

67 Vicente do Rego Monteiro. *Jardin des Plantes. Ilustração de Quelques Visages de Paris*, 1925.pg 151 (1997a, p. 153).

68 Vicente do Rego Monteiro. *Concorde. Ilustração de Quelques Visages de Paris*. 1925. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 153).

69 Vicente do Rego Monteiro. *Mulher Diante do Espelho*. 1922. Col. Luiz Antônio de Almeida Braga, Rio de Janeiro. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 109).

70 Vicente do Rego Monteiro. *Motivo Indígena*, 1922. Col. Max Perlingeiro, Rio de Janeiro. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 171).

71 Vicente do Rego Monteiro. *Composição Abstrata*, 1922. Col. Particular, São Paulo. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 172).

72 Vicente do Rego Monteiro. *Natureza-morta Estudo nº 31 série R*. 1942 Col. Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 306).

73 Vicente do Rego Monteiro. *Uma Bela Noite*. 1929 Col. Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 244).

74 Vicente do Rego Monteiro. *Sonho*. 1936. Col. Adolpho Leirner, São Paulo. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 288).

75 Vicente do Rego Monteiro. *Motivo Indígena*, 1922. Col. Max Perlingeiro, Rio de Janeiro. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 170).

76 Vicente do Rego Monteiro. *Torre Eiffel*. 1922. Col. particular, São Paulo. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 175).

77 Vicente do Rego Monteiro. *A Flautista*, 1922. Col. Ricard Takeshi Akagawa, São Paulo. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 184).

78 Mário Nunes. *O Claustro – interior do mosteiro de S. Bento Olinda*. 2º prêmio em 1942, 60 x 70 cm. Reproduzido em Museu do Estado de Pernambuco (1944, p. 12).

79 Vicente do Rego Monteiro. *A Cafeteira, Estudo No. 20, série R*. 1942. Col. Sérgio Fadel, Rio de Janeiro. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 309).

80 Vicente do Rego Monteiro. *Composição (Livro e tinteiro)*, da série *O Mundo que a Cafeteira Criou*. déc. 1940. Col. Sérgio Fadel, Rio de Janeiro. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 311).

81 Vicente do Rego Monteiro. *A Crucificação*, 1922. Col. MAM/RJ. Reproduzido em Zanini (1997b, p. 24).

82 Vicente do Rego Monteiro. *A Flagelação*. 1923, O.S.T. 80 x 90 cm. Col. Jaime Bobrow. Reproduzido em Zanini (1997b, p. 27).

83 Vicente do Rego Monteiro. *Adoração dos Reis Magos*. 1925, 81 x 100 cm. Col. MAM/RJ. Reproduzido em Zanini (1997b, p. 29).

84 Vicente do Rego Monteiro. *Assunção*. 1944 Col. Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 304).

85 Vicente do Rego Monteiro. *Assunção*. 1941 Col. Jean Boghici. Reproduzido em Zanini (1997a, p. 304).

86 Murillo La Greca. *São Mateus*. Estudo para afresco da Basílica Nossa Senhora da Penha, Recife. 1944 (d.a.). O.S.E. Col. Museu Murillo La Greca. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

87 Elezior Xavier. *Barcos Velhos*. 2º prêmio em 1943, 41 x 51 cm. Reproduzido em Museu do Estado de Pernambuco (1944, p. 30).

88 Vicente do Rego Monteiro. *O Cambiteiro*. 1961, O.S.T., 59 x 72 cm. Fundação Joaquim Nabuco. Reproduzido em MUHNE (2000, p. 138).

89 Vicente do Rego Monteiro. *Santo Antônio falando aos Peixes*. Óleo sobre Cartão. 1970. Col. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.

90 Vicente do Rego Monteiro. *Danças de Frevo*. Óleo sobre Cartão. fim déc.1950. Col. Particular. Reproduzida em Zanini (1997a, p. 330).

91 Lula Cardoso Ayres. *Baiana no tabuleiro*. 1936, Aquarela, 52 x 34. Reproduzido em Ayres Filho e Ayres (2007).

92 Francisco Brennand. *Venus*. S.d. cerâmica. Col. Francisco Brennand. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

93 Francisco Brennand. *Auto-retrato Como Cardeal Inquisidor*, 1948. O.S.T., 80 x 65 cm. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

94 Francisco Brennand. *Frade Rezando*. 1º prêmio no Salão do Museu do Estado de Pernambuco de 1947, O.S.T. Reproduzido em Contraponto (1948).

95 Murillo La Greca. *Lia Saldanha*. 1945 (d.a.), O.S.T., 174 x 91 cm. Col. Museu Murillo La Greca. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

96 Francisco Brennand. *Madona com menino*. Tela apresentada no IV Salão de Arte Moderna da SAMR em 1949. Reproduzido em Sociedade de Arte Moderna (1949).

97 Reynaldo Fonseca. *São Lucas*. Tela apresentada no IV Salão de Arte Moderna da SAMR em 1949. Reproduzido em Sociedade de Arte Moderna (1949).

98 Francisco Brennand. *Bandeja Verde*. 1959, OST, 49,5 x 65,3 cm. Col. MAC-USP (doação Francisco Matarazo Sobrinho – Adquirida na V Bienal de São Paulo). Reprodução: Eduardo Dimitrov

99 Francisco Brennand. *Bananas*. 1958. Cerâmica, 51 x 66,5 x 3. Cm. Col. MAC-USP (doação do artista). Reprodução: Eduardo Dimitrov.

100 Francisco Brennand. Capa da revista Nordeste. Outubro de 1960. Col. Fundaj. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

101 Adão Pinheiro. Xilogravura publicada na revista Nordeste em julho de 1960. Col. Fundaj. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

102 Lula Cardoso Ayres. Painel no Cinema São Luiz. Rua da Aurora, Recife. Reprodução: Eduardo Dimitrov

103 Ladjane Bandeira. Capa da revista Nordeste de julho de 1963. Col. Fundaj. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

104 Francisco Brennand. Capa da revista Nordeste. Setembro-Outubro de 1965. Col. Fundaj. Reprodução: Eduardo Dimitrov

105 Francisco Brennand. Ilustração em página da revista Nordeste. Setembro-Outubro de 1965. Col. Fundaj. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

106 Francisco Brennand. Paineis no Edifício Bacardi. 1963. Reproduzido em The Associated Press (2009).

107 F. Léger. *Duas Mulheres Segurando Flores*. 1954, O.S.T., 97,2 x 129,9 cm, Col. Tate -UK. Reproduzido em (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/leger-two-women-holding-flowers-t00246>) Acessado em 20/11/2013.

108 F. Léger. *Femme avec fleurs*. 1952. Col. Fundación María José Jove. Reprodução disponível em (<http://www.artnotes.info/ARTNOTES/archivonoticias/COLECCION-FUNDACION-MARIA-JOSE-JOVE-24.htm>)Acessado em 20/11/2013.

109 Francisco Brennand. Painéis no prédio da Embratel. Av. Agamenon Magalhães com a rua Dr. Bandeira Filho. Reprodução: Eduardo Dimitrov

110 Francisco Brennand. Um dos painéis no prédio da Embratel. Av. Agamenon Magalhães com a rua Dr. Bandeira Filho. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

111 Vista da Oficina Brennand. 2003. Reprodução: Maira Muhringer Volpe.

112 Abelardo Da Hora. *Cabeça do Negro Sabino*. Terracota, 1944. Reproduzido em Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Abelardo da Hora (2009).

113 Abelardo Da Hora. *A Fome e o Brado*. 1947, Bronze. Reproduzido em Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Abelardo da Hora (2009).

114 Abelardo Da Hora. *Família*. 1949, Concreto, 55 x 57 x 31 cm. Coleção MAC/USP. Reproduzido em Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Abelardo da Hora (2009).

115 Abelardo Da Hora. Enterro de um Camponês. 1953, Gravura em gesso. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

116 Abelardo Da Hora. Incêndio no Pátio do Paraíso. 1953. Gravura em gesso. Reproduzido em Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Abelardo da Hora (2009).

117 Lula Cardoso Ayres. *Mendigando*, 1951. Reproduzido em Ferraz (1951).

118 Lula Cardo Ayres, *Retirantes*. 1951. Reproduzido em Ferraz (1951).

119 Lucia. Suane. *Enterro na Rede*. 1946. O.S.T. 52,3 x 65,4 cm. Acervo MAC-USP. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

120 Cândido Portinari. *Enterro*. 1959. O.S.T. 23 x 33 cm. Acervo Mac-Olinda. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

121 Corbiniano Lins. *Lavadeiras*. Álbum Clube de Gravura do Atelier Coletivo. 1957, gravura em gesso. 15 x 19,5. Coleção Wilton de Souza. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

122 Wellington Virgolino. *Construção*. Álbum Clube de Gravura do Atelier Coletivo.

1957, gravura em gesso. 15 x 19,5. Coleção Wilton de Souza. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

123 Wilton de Souza. *Cena de Feira*. Álbum Clube de Gravura do Atelier Coletivo. 1957, gravura em gesso. 15 x 19,5. Coleção Wilton de Souza. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

124 Corbiniano Lins. *Morte do Operário*. Álbum Clube de Gravura do Atelier Coletivo. 1957, gravura em gesso. 15 x 19,5. Coleção Wilton de Souza. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

125 Nelbe Rios. *Sem título*. 1957 (desenho comentado por Abelardo da Hora: “este é um tema negativo”). Reproduzido em Cláudio (1979).

127 Abelardo Da Hora. *O Beijo*. 1949, bronze. Reproduzido em Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Abelardo da Hora (2009).

126 Abelardo Da Hora. *Cópula*. 1949, bronze. Reproduzido em Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Abelardo da Hora (2009).

128 Abelardo Da Hora. *Os Cantadores*. Parque 13 de Maio, Recife/PE. Reprodução: Eduardo Dimitrov

129 Abelardo Da Hora. *Frevo*. 2002.
Reprodução: Eduardo Dimitrov

132 Abelardo Da Hora. *Série danças brasileiras de carnaval*. 1962, bico de pena. Reproduzido em Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Abelardo da Hora (2009).

130 Abelardo da Hora. *Monumento ao Maracatu*. 2008, cimento polido. Reproduzido em Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Abelardo da Hora (2009).

131 Abelardo Da Hora. *Mulher de bruços*. 1973. Bronze. Reproduzido em Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Abelardo da Hora (2009).

133 Abelardo Da Hora. *Série meninos do Recife*. 1962, bico de pena. Reproduzido em Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Abelardo da Hora (2009).

134 Corbiniano Lins. Proletariado. 1951, O.S.E., Col. do artista. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

135 Corbiniano Lins. Namorados. 1952, gesso. Reproduzida em Leal e Manteuffel (2006)

136 Corbiniano Lins. *Pescadores*, Avenida rio Branco, Bairro do Recife. 1965. Reproduzida em Leal e Manteuffel (2006)

137 Ladjane Bandeira. *Desenho*. Ilustração publicada em *Revista Contraponto*, no. 9, outubro de 1948.

139 Autor desconhecido. Foto de Ladjane Bandeira publicada na revista *Contraponto*, no. 9, outubro de 1948.

138 Ladjane Bandeira. *Desenho*. Ilustração publicada em *Revista Contraponto*, no. 9, outubro de 1948.

140 Ladjane Bandeira. *Resposta a Cícero experiência de Ladjane, depois que viu a exposição do pintor abstracionista*. 1948. Obra reproduzida em *Nordeste*, ano III, n.4, p. 17.

141 Página *Arte-Ladjane*, dirigida por Ladjane Bandeira. Edição de 15 de Janeiro de 1953.

142 Ladjane Bandeira. *Cangaceiros*. 1953. Desenho publicado em *Arte-Ladjane*, *Diário da Noite* (23/7/1953).

143 Ladjane Bandeira. *Pescadores*. Desenho a Lápis. Publicado na *Arte Ladjane* em 16/12/1953.

144 Ladjane Bandeira. *Mestre de Campo André Vidal de Negreiros*. 1954, gravura em gesso. Col. e Reprodução: Instituto Ladjane Bandeira.

145 Ladjane Bandeira. *Batalha de Guararapes*. 1954, gravura em gesso. Col. e Reprodução: Instituto Ladjane Bandeira.

146 Murillo La Greca. Retrato de Maurício de Nassau. 1932. Fusain, 48 x 32 cm. Col. Museu Murillo La Greca. Reprodução: Eduardo Dimitrov

147 Ladjane Bandeira. *Mestre de Campo João Fernandes Vieira*. 1954, gravura em gesso. Col. e Reprodução: Instituto Ladjane Bandeira.

148 Cláudio, José. *Mulher Fazendo Telha*. 1953, O.S.T., 80 x 61 cm. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

149 Cláudio, José. *Apocalypse IV*. Prêmio aquisição IV Bienal. 1956, naquim sobre papel, 48,4 x 62,5. Col. MAC-USP. Reprodução Eduardo Dimitrov.

152 José Cláudio da Silva. Desenho exposto em 1959 na Galeria Lemac, Recife e reproduzido na Página Arte-Ladjane do dia 5/11/1959

150 Cláudio, José. *Desenho*. Prêmio Arte Contemporânea (2º lugar – desenho). 1956, naquim sobre papel, 49,4 x 65,6. Col. MAC-USP. Reprodução Eduardo Dimitrov.

151 Cláudio, José. *Sem título*. 1956, naquim sobre papel, 49,8 x 65,3. Col. MAC-USP. Reprodução Eduardo Dimitrov.

153 José Cláudio da Silva. Desenho reproduzido Na edição de Julho da revista *Nordeste*.

154 Ladjane Bandeira. Publicado em *Arte-Ladjane* de 12/12/1959 sob a legenda “Desenho de Ladjane (1958)”.

155 Anchises Azevedo. Tela reproduzida em *Arte-Ladjane* de 26/1/1961

156 Montez Magno na Galeria Rozemblit. Foto publicada na página *Arte-Ladjane* em 30/03/1961.

157 Montez Magno. *Cristo*. Publicado na página *Arte-Ladjane* de ano 15 n. 65 9/03/1961

158 Wellington Virgolino. *Gente de Mocambo*. 1950, pincel/nanquim, 16 x 23 cm, Coleção Wilton de Souza. Reproduzido em Souza (2009).

159 Wellington Virgolino. *Lavadeiras*. 1957, O.S.T., 90 x 70 cm. Coleção Walternice de Souza Mafra. Reproduzido em Souza (2009).

160 Wellington Virgolino. *Rosalina*. 1963, O.S.T., 122 x 79 cm. Coleção Marinete Virgolino. Reproduzido em Souza (2009).

161 Wellington Virgolino. *Menino com chapéu Florido*. 1964, O.S.T., 61 x 50 cm. Coleção Carlos Ranulpho. Reproduzido em Souza (2009).

162 Wellington Virgolino. *Avareza (série Sete Pecados Capitais)*. 1977, O.S.T., Coleção Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzido em Souza (2009).

163 José Cláudio da Silva. *Pintor-Verdadeiro*. 1971, O.S.E., 20 x 44 cm. Reproduzido em Guimarães (2009).

164 José Cláudio da Silva. *Dia de SS Cosme e Damião*. 1972, O.S.E., 50 x 70 cm. Reproduzido em Guimarães (2009).

165 Gilvan Samico. *Pescadores de Siri na Ponte Velha*. 1952. Óleo sobre hardboard. 71 x 59 cm. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

166 Gilvan Samico. *Trabalhadores*. óleo s/ chapa de madeira industrializada, ass. e dat. 1954 inf. esq. 79,5 x 73,5 cm.

167 Gilvan Samico. *A Mão*. 1957, xilogravura, 28,5 x 28,5 cm. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

168 Gilvan Samico. *Menina dos Currupios*. 1958, xilogravura, 23,7 x 21 cm. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

169 Gilvan Samico. *Leitura na Praça*. 1958, xilogravura, 21 x 23,5 cm. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

170 Samico, *Dama com luvas*. 1959, xilogravura, 36 x 29,6 cm. Reprodução fotográfica do catálogo da exposição "Samico: do desenho à gravura", Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004. Disponível em: <http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/09/samico.html>. Acessado em 20/11/2013.

171 Samico, Gilvan. *Tentação de Santo Antonio*, 1962. xilogravura. 34 x 45 cm. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

172 Gilvan Samico. A luta dos anjos. 1968. xilogravura. 54,8 x 33 cm. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

173 Gilvan Samico. O Encontro, 1978. xilogravura. 73,5 x 50 cm. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

174 Darel Valença. Multidão. 1965, água-forte sobre papel, 45,4 x 57,5 cm. Col. MAC-USP. Reprodução: Eduardo Dimitrov.

175 Cicero Dias. Moça no Barco. déc.1980, O.S.T., 73 x 60 cm. Col. Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

176 Elezior Xavier. *Lavadeiras do Açude de Apipucos*. Ilustração publicada em Freyre, Gilberto. *Apipucos: que há num nome?* (1983).

177 Lula Cardoso Ayres. *Natal*. 1976. Col. Caixa Econômica Federal. Reproduzido em Caixa Econômica Federal (2010, p. 53).

Anexo

Quadro com principais artistas pernambucanos atuantes no Recife de 1925 a 1965 distribuídos por idade e local de residência

Nome	Filiação	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	
Abelardo da Hora	SAMR	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	
Adão Pinheiro	SAMR														0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	
Aloísio Magalhães	SAMR			0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	
Álvaro Amorin	Acadêmico	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	
Augusto Rodrigues	Independente	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	
Baltazar da Câmara	Acadêmico	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	
Bibiano Silva	Acadêmico	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	
Carlos de Hollanda	Independente	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33																												
Cícero Dias	Modernista	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	
Corbiniano Lins	SAMR			0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	
Danilo Ramires Azevedo	Independente	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	
Darel Valença		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	
Elezier Xavier	Independente	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	
Fédora do R. Monteiro Fernandes	Acadêmico	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	
Francisco Brennand				0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	
Gilvan Samico	SAMR				0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	
Hélio Feijó	SAMR	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	
Henrich Moser	Acadêmico	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61																			
Henrique Elliot	Acadêmico	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48																													
Ionaldo	SAMR									0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	
João Câmara																					0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	
Joaquim do Rego Monteiro	Modernista	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31																																
José Claudio	SAMR									0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
José Francisco Lauria (maceio Al)	Independente	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	
Ladjane Bandeira	Independente			0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	
Luís Jardim	Independente	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	
Luiz Soares	Independente	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73																		
Lula Cardoso Ayres	Modernista	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	
Manoel Bandeira	Independente	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64		
Mário Nunes	Acadêmico	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	
Marius Lauritzen	SAMR						0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	
Montez Magno											0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
Murilo La Greca	Acadêmico	26	27	28	29	30	31	32	33																																		

Legendas: Os números em cada célula representam as idades de cada um dos artistas. As cores referem-se a: Recife; Interior de PE; Outros Estados do Nordeste; São Paulo; Rio de Janeiro; Paris; Itália; Outros países da Europa; Estados Unidos. As células que permanecem sem preenchimento de cor sinalizam a falta de informação. A interrupção da idade indica a data de morte do artista.

A Grande Casa de Megahype, Ascenso Ferreira

Há muito tempo que a Usina estava danada
com ela,
A linda Casa-Colonial, cheia de
assombrações!

Debalde, ela Usina,
Mostrava orgulhosa
o seu boeiro com aquela pôse de girafa!

Debalde mostrava
O brilho dos aços,
O giro das rodas,
O espelho dos latões!

Nada!
Todo mundo que lá ia
só dizia nos jornais
coisas bonitas da linda Casa-Colonial cheia
de assombrações!

Tentou um esforço derradeiro!
Chamou Mestre-Caruaubá
E mandou que ele fizesse
um samba bem marcado
afim de ela cantar alegre
ao som dos ganzás de suas bombas-de-
pressão:

“Olha a volta da turbina,
da turbina, da turbina,
da turbina da Usina,
da Usina brasileira...
Olha a volta da turbina,
da turbina, da turbina,

da turbina da Usina,
da Usina brasileira...”

Qual!

Todo mundo que lá ia
só dizia nos jornais
coisas bonitas da linda Casa-Colonial cheia
de assombrações!

– A vaca “Torina”!
– O cavalo “Cachito”!
– O burro “Manhoso”!
– O cachorro “Vulcão”!

Todos, a uma voz, unidos, repetiam:

– É bom de dormir
naquele terraço
prestigiado por 4 séculos de assombrações!

Então a Usina não pôde mais...

Mandou meter a dinamite nos muros
lendários!

Tombar as pedras mal assombradas!,
Enxotar os fantasmas de saís de seda e
capas de ermitão!

Respondendo insolente a falação que se
levantou:

“Olha a volta da turbina,
da turbina, da turbina,
da turbina da Usina,
da Usina brasileira!
Olha a volta da turbina,
da turbina, da turbina,
da turbina da Usina,
da Usina brasileira...”