

ELZA MARIA AJZENBERG

**VICENTE DO REGO MONTEIRO
UM MERGULHO NO PASSADO**

(Volume II)

**Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de
Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo**

Orientadora: Profa. Dra. Otilia Beatriz Fiori Arantes

São Paulo - 1984

PARTE III - PARTICIPAÇÃO ARTÍSTICA OU O SEU
"ENGAGEMENT". NOVAS IDAS E VINDAS

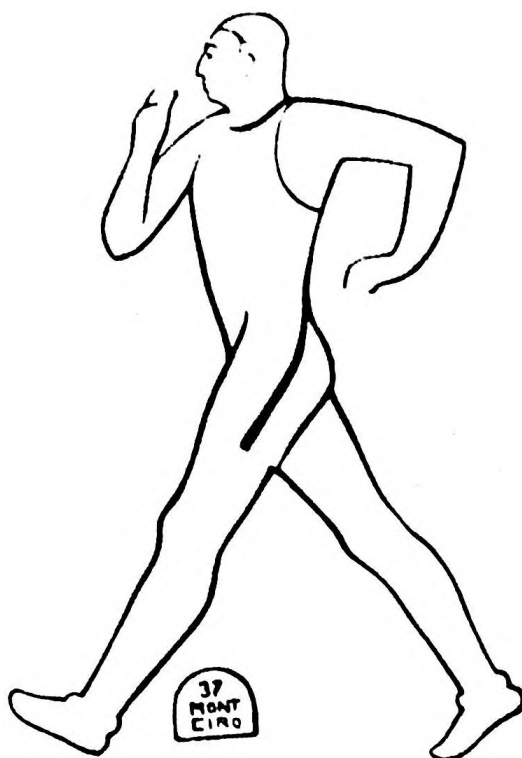
"A arte para mim é um misterioso pânico. O artista é um 'engagé' que ignora sê-lo" (1).

"Megohms e vossos duzentos mil ohms
que vibrais na emoção da passagem das ondas
para redução da tensão dos catodos
ajudai-me com os vossos olhos-mágicos
compensadores antifading,
mostradores luminosos de velocidade micrométrica,
frequência e quilocíclos
para a minha caminhada,
através a zona do silêncio,
afim de atingir o país sonoro,
da poesia instantânea" (2)

Substituição da pintura pelo VERBO

Em 1930, Vicente encontra-se novamente em Pernam buco. Apesar da afinidade com a cultura francesa, que chega a fazer dele um poeta premiado na língua francesa, tem claro que se trata de um transplante discutível a sua fixação em Paris. O apelo da Terra sopra com frequência e cada vez mais forte. A sua vida no Brasil é sempre comentada por ele como "volta à natureza" de que tanto sente falta, como um "oxigênio". No regresso, em companhia de Marcelle, revela-se com toda a sua vivacidade, na medida em que revê os lugares onde passa a sua infância, a sua família, os amigos. É o ano em que traz obras da "École" para expor, contando com a presença e o apoio do crítico Géo-Charles (3) (figs. 87 e 88). É quando também recusa o convite para integrar o Movimento Antropofágico. No ano seguinte, encontra-se de novo na França, participando do "Salon des Indépendants" e da disputa do "Grand Prix" do Automóvel Clube da França, pilotando uma Demo. Daqui para frente, as suas idas e vindas Brasil-França são contínuas.

Em Pernambuco, em 1932, arrenda o Engenho da Vár zea Grande, nas proximidades de Gravatá, para fabricar sofisticada aguardente - famosa na época e comemorada no poema "Morte e Vida Severina" de João Cabral de Mello Neto (4) (fig. 89). A partir desse mesmo ano, torna-se co-diretor, ao lado de Manuel Lubambo, da Revista Fronteiras - órgão de tendência tradicional e de orientação católica. Entre outros, colaboram



Geo Cino pratiquant la marche athlétique

10^e Année — Abonnement : Les 12 N^{os} : 80 Fr. — Le Numéro : 8 francs — N^o 88

MONTPARNASSE

Revue fondée en 1911 par Paul IZUSSON

Administrateur : MONTTEIRO Bureau : 120, Boulevard Montparnasse Directeur : Géo CHARLES
Paris, Janvier 1930

SOMMAIRE

L'École de Paris au Brésil, expositions et conférences organisées par la Revue "Montparnasse"

Géo Charles : CHRONIQUE D'ART : Le Salon des Surindépendants
Le sculpteur Pablo Picasso
Maurice Loutreuil

Maurice Loutreuil : LETTRES

A. Serrurier : LES CONFESSIONS DE DAN YACK, par Blaise Cendrars

Laurence Kowarsky : INACTUALITÉS

Julien Supervielle : POEMES INÉDITS

Paul Reverdy : POEMES INÉDITS

Géo Charles : POEMES INÉDITS

Maurice Wallach : L'ESPRIT NOUVEAU AU BRÉSIL

LES LETTRES — LES EXPOSITIONS

L'exposition au Brésil, notices sur chaque exposant

Reproductions d'œuvres de :

Bauchant
Marie Blanchard
Braque
Buchet
Clément
Derain
Germaine Derbecq
Dufy

Farkas
Flouquet
Herbin
Joaquim
La Serna
Lhote
Léger
Loutreuil

Lurçat
Manès
Masereel
Monteiro
Papaxoff
Picasso
Survage
Zak

Art brésilien — Art nègre

CANINHA - CRISTAL

Apéritivo Finissimo

PRODUCTO DE QUALIDADE



MARCA REGISTRADA

Rego Monteiro & Salgado Bastos

ENGENHO

VARZEA - GRANDE
PERNAMBUCO

88. Revista Montparnasse

89. Caninha Cristal, rótulo

Willy Lewin, Arnobio Tenório. A produção gráfica e o "lay-out" são da responsabilidade de Vicente. Agora, o artista plástico quase só pode ser acompanhado pelas gravuras das revistas re cifenses: Fronteiras, depois Renovação - esta última abrangendo de 1939 a vários anos da década de 40.

No plano da pintura, realiza obra inconstante; a qualidade fica dentro de um registro sem ambições, deixando-se ir ao sabor de uma "figuratividade de impulsos momentâneos" (5). Nos retratos, é indiscutível a agudeza do desenho, não lhe faltando, por vezes, um toque caricatural, como na imagem de Serafim Leite, de 1936 (fig. 90). Essa fase também pode ser documentada com o "Retrato da Sra. Luciènne Géo-Charles , 1933 (fig. 91). Na obra O aguardenteiro, 1936 (?) (fig. 92) , demonstra uma preocupação regionalista. Entretanto, são obras que não mantêm uma sistemática, nem a composição orgânica an teriores. São descompassadas em relação à forma, tema ou soluçã o técnica.

Por trás desse descompasso, não se pode esquecer a crise mundial. A mudança que ocorre na sua vida artística é um reflexo de grandes transformações históricas. É o momento da caminhada para a Segunda Guerra. Começa a grande ofensiva alemã. É aconselhável manter distância. À sua bela Paris é obrigado a ficar alguns anos sem retorno. Os artistas, colecionadores, negociantes de quadros fogem; uns por serem judeus, outros por serem esquerdistas, outros ainda, por via das dúvidas... Os alemães apropriam-se das obras de arte: levam umas por serem de origem germânica, outras por serem



Sr. Serafim Leite

90. Serafim Leite, ilustração, 1933



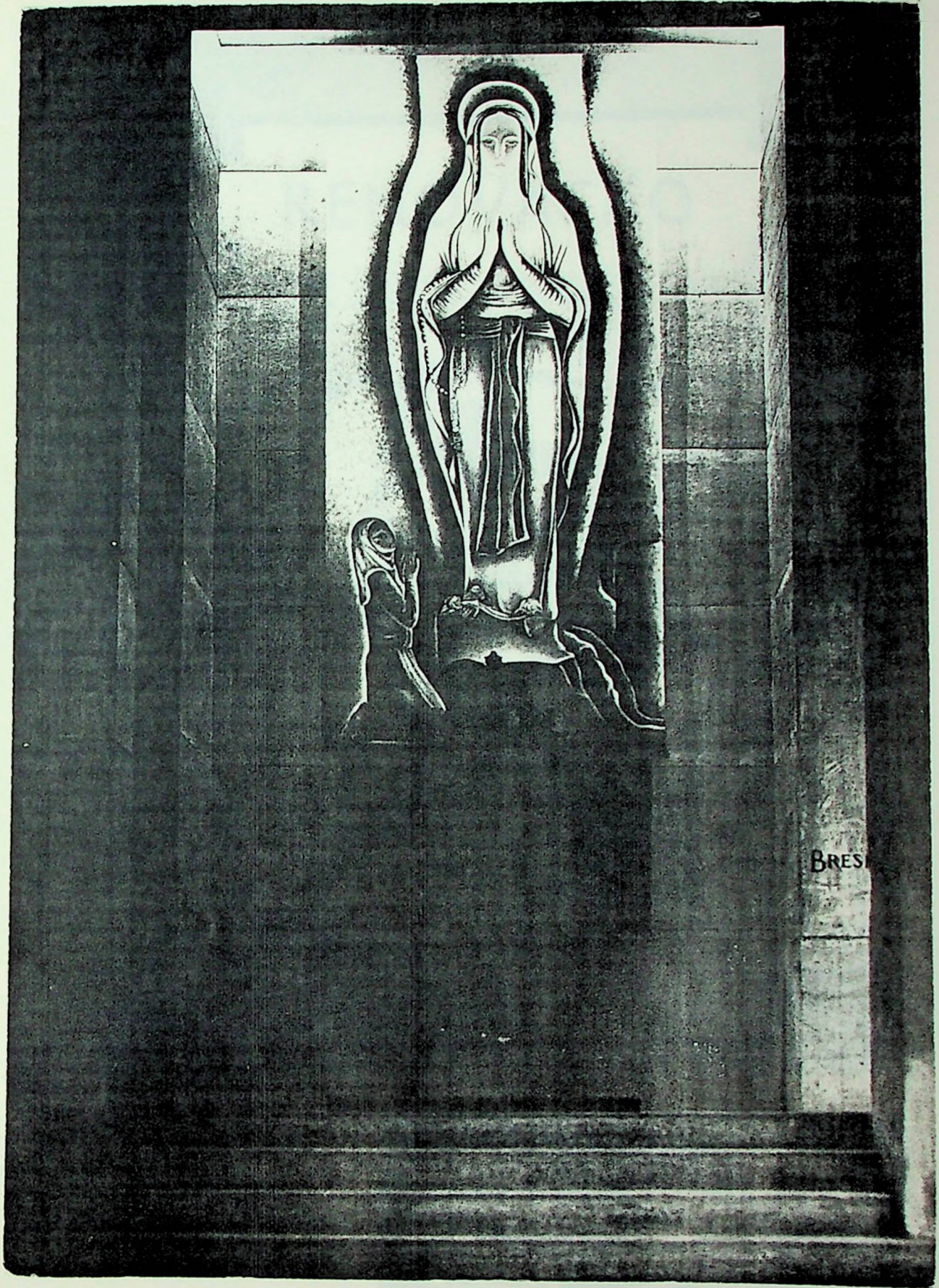
91. Sra. Lucienne Géo-Charles, óleo, 1933. Col. Géo-Charles, Paris



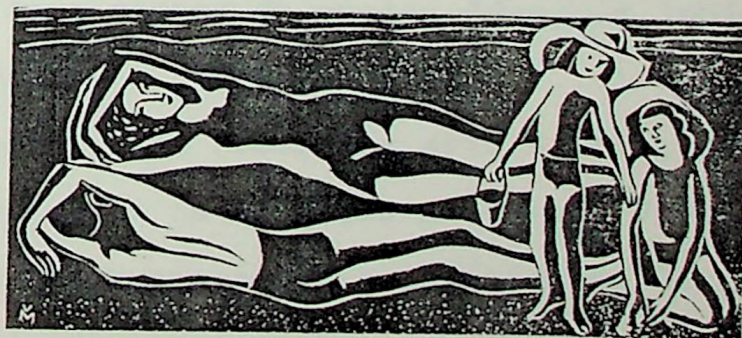
92. Aguardenteiro, óleo, 1936 (?). Coleção particular

judaicas são destruídas, assim como as chamadas degeneradas. Vicente figura nessa categoria e algumas de suas obras desapareceram. Lembra com frequência da obra Carrossier. Aqui no Brasil, não perde de vista a gravidade destes acontecimentos. Como Chaplin, que resiste até a época ao uso do som nos seus filmes e acaba por incluí-lo no O Grande Ditador de 1940, Vicente deixa de lado os pincéis e também passa a usar o VERBO. Vários de seus textos circunscrevem o momento histórico.

Sonha a realização de filmes documentários no interior de Pernambuco. Por sua conta traz um assistente de Karl Dreyer, Silvagni, além de um "camera-man"; trabalha como produtor, co-autor e intérprete do filme, em 1934 (6). Três anos depois, de volta à Europa, retoma a temática religiosa ao pintar a Capela do Brasil no Pavilhão do Vaticano, na Exposição Internacional de Paris; representa Nossa Senhora de Lourdes com Santa Bernardete aos pés (fig. 93). É uma tela sobreposta a um altar, lembrando um pouco o clima sereno das obras dos anos 20. Mas a sua atenção está voltada para a imprensa: entre 1938 e 39, torna-se diretor da Imprensa Oficial do Estado de Pernambuco. A partir de 1939, associado a Edgar Fernandes, vem a fundação da revista Renovação, tendo como lema a educação popular. Vicente colabora como ilustrador, autor de artigos sobre vários assuntos: arte, teatro, economia, turismo, escotismo; a revista é editada com um caráter jornalístico até 1942; de 42 a 46, transforma-se em um órgão literário de pequeno formato e de saídas esporádicas (figs. 94 e 95).



93. Nossa Senhora de Lourdes, 1937



94. Revista Renovação

95. Ilustração, Revista Renovação

É uma retomada de fôlego, de idéias que procuram o debate, em plena crise de véspera de guerra. Há um passado próximo permitindo a discussão de textos e o desenvolvimento de periódicos no Recife. O campo propício é preparado por vários escritores, entre os quais Joaquim Inojosa, que motiva a expansão das idéias modernistas pelo Norte e Nordeste (7). Em outubro de 1922, Inojosa retorna ao Recife com uma estranha bagagem: alguns exemplares da revista Klaxon, Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade e Os Condenados de Oswald de Andrade. O Modernismo chega ao Nordeste e ganha os primeiros adeptos: Austro Costa, Godofredo Ramos, Raul Machado. Mais tarde, em 1924, Inojosa dirige aos diretores da revista Era Nova, da Paraíba, uma carta-manifesto, A Arte Moderna, conclamando a juventude a aderir ao Modernismo: "Há, nos arraiais da inteligência, atualmente, e como sempre houve em todas as épocas, uma nova geração que anseia por ideais novos. Sobretudo, já ergueu os olhos para a meta entressonhada, em São Paulo, no Rio, Recife e Pará. A Paraíba não fugirá ao apelo que faço de acompanhar-nos nesse esforço (...) para desapressar-se das velhas fórmulas da arte..."(8). A carta fomenta a agitação no meio da intelectualidade nordestina. Diante das críticas dos "passadistas" é feita a defesa do poeta: "Joaquim Inojosa solta gritos juvenis de sabiã perante a aurora (...) anuncia ânsias de originalidade (...). Procurará arte na dor, no júbilo, na embriaguez espiritual e na agitação psíquica. Viverá intensamente do atual, a que trajará com a estética do último paquete" (9).

Este pioneirismo não surge sem companhia, a difu

são modernista parte também do Centro Regionalista do Recife, em 1926, liderado por Gilberto Freyre. Nesse mesmo ano, aparece a Revista Norte, dirigida por Albuquerque de Melo. O periódico recebe colaborações dos principais representantes de idéias modernistas em todo o Nordeste: Ascenio Ferreira, Barbosa Lima Sobrinho, Joaquim Cardoso, Joaquim Inojosa, Luís Jardim, de Pernambuco; José Américo de Almeida, José Lins do Rego, da Paraíba; Luis Câmara Cascudo, Jorge Fernandes, do Rio Grande do Norte; Jorge Lima, de Alagoas. Assim, os contatos se multiplicam entre os escritores nordestinos lançando uma nova palavra de ordem: "Destruir para criar". No Ceará, Raquel de Queirós, com o pseudônimo de Rita Queluz, publica seus primeiros poemas no jornal O povo. No Pará, a revista Belém Nova e o Grupo Flaminiaçu lideram as idéias novas. E em Manaus, o grupo da revista Redenção, a partir de um enfoque modernista, lança-se ao estudo de assuntos indígenas.

O ambiente propício para elaboração de periódicos e do debate deve-se ainda às idéias fomentadas pelo Modernismo da segunda fase. A fixação de Vicente durante muitos anos em Paris dificulta a sua inserção, de fato, no Modernismo. Como já foi citado, a sua participação na exposição da Semana é um acidente e está ausente do país durante os anos heróicos do Modernismo. Acompanha, sem dúvida, a vontade de "atualização" e a preocupação com temas mais nacionais, como antecipa na temática indianista. Todavia não se pode perder de vista o artista que ama a "École" e o cosmopolitismo. A sua volta, nos anos 30, lança-o ao debate de uma nova fase do Modernismo. Há o acirramento de idéias e o discurso é arma poderosa. Coinci

dência ou não, a opção pelo verbo refaz uma visão estética que, no campo plástico, está ameaçado pelo cansaço ou, talvez, pela repetição.

O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida; em contrapartida, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil, é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio Vargas e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, de proselitismos, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares.

Neste decênio, observa-se uma diferença básica entre as propostas modernistas da "fase heróica" e a que se segue à "Revolução de 30": enquanto na primeira a ênfase cai predominantemente no projeto estético, isto é, o que se discute principalmente é a expressão artística, a sua renovação, a linguagem; na segunda fase, a ênfase é sobre o projeto ideológico, isto é, discute-se a função da ideologia com a arte, o papel do artista, do escritor, a função da literatura. O "anarquismo" dos anos 20 desmascara o artificialismo e a desatualização da arte acadêmica; o humorismo, o aspecto carnavalesco são armas desse modernismo; o canto largo, jovem e confiante são meta e princípio. A politização (10) dos anos 30 descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os pro

blemas sociais, produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Mostra-se a figura do proletário (Jubiabá), o drama do homem do campo (Vidas Secas), a pintura de cunho social de Portinari. Em várias ocasiões, Vicente demonstra acompanhar essas motivações e, em textos da revista Renovação, chega a fazer campanhas, como a que promove, ao lado de Edgar Fernandes, por moradias mais dignas para os trabalhadores:

"Sabemos por antecipação que nada resiste à ação destruidora do tempo; que somente o amor conserva e transmite de geração a geração os legados de família, as obras de arte, a civilização (...).

A casa própria desperta-lhe um novo sentido de vida, sobretudo se ela for construída em zona salubre e tranquila. É no seu lar que o indivíduo vive mais de um terço de sua existência. A plástica do interior deve criar, deste modo, um ambiente modesto sem nenhuma sobrecarga decorativa. Asseio, clareza e simplicidade de formas (...)" (11).

Neste texto, sem pretensões literárias ou arrojada da linguagem, fica mais a intenção de solucionar as péssimas condições de vida dos operários que vivem nos mocambos. Trata-se de moradias feitas em regiões sem saneamento e continuamente alagadas - esse quadro permanece até os dias de hoje; com o aumento da população por causa da seca contínua do interior, a situação só tem se agravado. Esta campanha propõe moradias que obedeam a critérios de clareza e simplicidade de formas - como são, aliás, as características das obras de

Vicente. O texto termina supondo o respaldo do poder público, da economia particular e que sobressaia a tendência cooperativista. É um flash sobre um dos dramas do nordestino. Este texto, de 1939, é escrito num momento crucial: início da Segunda Guerra, dois anos depois da implantação do Estado Novo (12).

Um ano antes, Graciliano Ramos analisa o drama de uma família pobre na aridez do Nordeste, em Vidas Secas. "E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes (...). Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá" (13). Realmente, em 1940, aumenta o número de migrantes nordestinos que procuram a fartura que o miserável meio rural não tem condições de proporcionar. Assim, acelera-se o crescimento dos principais centros urbanos, que se expandem em ritmo inusitado, sem infra estrutura adequada. Em todo o interior de Pernambuco, e principalmente na Zona da Mata, intensifica-se a migração para o Recife - terceira cidade do país neste momento. Após a Revolução de 30, sucessivos governos traçam planos para o desenvolvimento da cidade; porém não resolvem o grave problema que asfixia a capital pernambucana: 45.000 mocambos, com cerca de 165.000 pessoas sobre mangue e lama (14).

Depois de tomar partido por moradias mais dignas dos operários, chama a atenção para que as moradias do Nordeste voltem a ter a dignidade, o equilíbrio de formas e a adaptação com apoio no passado colonial. A preocupação agora é de associar o referencial histórico-social à visão da "forma-função". Resenha as criações arquitetônicas realizadas em Salva

dor e Recife sob o crivo das influências criteriosas dos portugueses. Como na sua pintura, valoriza o passado.

"No passado, o perfeito equilíbrio gerava-se da associação harmoniosa, social-patronal e artesã. Mesmo após a extinção das corporações de ofícios a mestria impunha-se.

(...)

Em São Salvador da Baía, a nossa Lisboa, o estilo colonial português tem o traço senhorial dos colonizadores. Os exteriores menos ricos escondem os interiores carregados pelo 'apport' decorativo dos entalhadores negros.

Em Pernambuco o estilo colonial teve que sofrer a sua adaptação. As igrejas, com os seus frontões e tocheiros de pedra vindos de Lisboa, contrastam com a singeleza dos muros. Todavia os interiores mais sóbrios dizem bem do bom gosto dos primeiros colonizadores que para aqui vieram, há algo de 'distinguê' que raramente encontramos alhures.

Portugal colonizador tinha o seu estilo-função. Se nos seus solares e castelos o frio obrigava à construção de chaminés elevadas e decorativas, no sul e nas colônias a arquitetura adaptava-se ao clima do sol" (15).

Reconhece na solução arquitetônica portuguesa elementos importantes entre o equilíbrio arquitetônico e as condições materiais, sociais e culturais da região e as soluções arquitetônicas. Aproveita a oportunidade para criticar a influência Neo-clássica do século XIX, o estilo "bolo de noiva",

alheio à "fisionomia" das cidades brasileiras, e afirma a necessidade que o estilo arquitetônico possui de adaptar-se, de ser feito para durar:

"(...)

Portugal tem a sua arquitetura própria, porém o seu estilo varia segundo as condições do clima e materiais.

Este feitio de adaptação às condições materiais fez do português um colonizador por excelência.

(...)

Portugal também sofreu da decadência que empobreceu a arquitetura civil a partir dos fins do XIXº século, e conheceu em menor escala do estilo bolo de noiva que tanto afligiu nestes últimos anos a nossa arquitetura, deformando a fisionomia serena de nossas cidades, outrora tão cheia de estilo e raça. Todavia, esse estilo bastardo teve seu florescimento também na França e Itália, e, fazemo-lo consoante ao desequilíbrio social, à queda dos valores.

(...)

As nossas cidades outrora refletiam a nossa unidade racial, religiosa e política. O mesmo hoje não se dá, em nossos grandes centros urbanos, vemos solares alsacianos, nõrdicos, alinhados a bangalôs tropicais, superados por arranha-céus em cimento armado - símbolo de nossas inquietações geodemográficas, de nossa perda de equilíbrio no desequilíbrio universal.

Se Portugal adaptou o seu estilo às condições climáticas, o português não foi saudosista nem utópico: objetivou e construiu solidamente dentro das possibilidades locais e nos jardins alinhou palmeiras que ainda os netos contemplam.

Portugal construiu e projetou no futuro, com a paciência das coisas que aspiram ser eternas" (16).

Com os anos 30 e início dos 40, está atento aos ecos que continua ouvindo da segunda fase modernista. Não se trata mais de "ajustar" o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar essa realidade, de modificá-la. Entretanto, não se pode dizer que haja uma mudança radical, há principalmente uma mudança de ênfase. Macunaíma, cuja agudeza satírica aparece em 1928, mostra já o instante da virada, ressaltando em tom alternadamente humorístico e melancólico (principalmente no final do livro) o "não caráter brasileiro". As duas fases modernistas não sofrem solução de continuidade. O projeto ideológico é empurrado para o primeiro plano dos anos 30. A troca de posições vai se dando paulatinamente durante todo o período modernista e, chegando ao seu término, assiste a um quase esquecimento da lição estética essencial ao Modernismo: a ruptura de linguagem. O ambiente cultural, envolvido pelas propostas modernistas, atinge maturidade superando os modismos dos anos 20, abandonando o que era contingência ou necessidade do período de combate estético. Tendo completado a luta contra o "passadismo", o momento seguinte tem campo aberto e pode criar obras mais regulares e seguras. Completa a revolução na expressão.

Neste momento, pede-se o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas. O real conhecimento do país faz-se sentir com uma necessidade urgente e os artistas, os escritores, são bastante sensibilizados por essa exigência. A Revista Nova, por exemplo, marca de forma clara, em seu primeiro editorial, o novo roteiro do Modernismo; seus editores (Paulo Prado, Antônio Alcântara Machado e Mário de Andrade), justificando-se com o "imenso atraso intelectual do Brasil", explicam o caráter abrangente da publicação: "Com tal intuito a Revista Nova não se cingirá à pura literatura de ficção. Nem mesmo lhe reservará a maior parte do espaço. O conto, o romance, a poesia e a crítica deles não ocuparão uma linha mais do que de direito lhes compete numa publicação cujo objetivo é ser uma espécie de repertório do Brasil. Assim o interessado encontrará aqui tudo quanto se refere a um conhecimento, ainda que sumário desta terra, através da contribuição inédita de ensaístas, historiadores, folcloristas, técnicos, críticos e (está visto) literatos. Numa dosagem imparcial" (17).

Demonstrando acompanhar os problemas de sua terra e respondendo ao novo roteiro dos modernistas, escreve, no final da década, Nada de Novo - um texto onde a poesia e a contribuição da história se misturam. Retoma, como nas suas pinturas, a importância dos clássicos. Baseado nos gregos e nos romanos envia um recado: a necessidade do poeta em divulgar as belezas naturais da terra e em cultivá-la. Há um recado aos estados totalitários. Talvez, uma indireta ao autoritarismo do Estado Novo; e provavelmente uma direta ao nazismo - que

segue destruindo as belezas naturais, as conquistas do passa
do:

"Nada de novo debaixo do sol, os estados fortes, os estados totalitários, ou mesmo as fortes democracias, criando os Departamentos Nacionais de Propaganda e Turismo, apenas renovam o que já faziam os gregos por intermédio de seus escritores e poetas, que cantavam em prosa e versos as belezas naturais do seu país, incitando os seus patrícios às viagens, despertando-lhes o desejo turístico.

Homero foi o grande arauto do turismo na antiguidade grega. Dotado de rica imaginação, de grande sensibilidade e de memória vasta e de um julgamento seguro, Homero além do seu valor indiscutível de poeta, foi um grande turista, o viajante incansável cantando sempre as belezas naturais de sua pátria, as suas grandes vitórias e os seus deuses. Em cada povoação em que passava ia despertando o apelo à descoberta, às viagens, ao turismo, pelo encanto descritivo de suas paisagens sonoras de rimas.

(...)

Em Roma, Caio Cilnio Mecena, amigo do Imperador Augusto, que tinha funções de chefe de Serviço de Propaganda do Regime, reuniu em torno do Imperador uma plêiade de homens inteligentes e hábeis, incentivou as artes e as letras, moldando ao Estado um novo sentido de cultura.

(...)

De sua orientação lhe devemos as célebres "Geór

gias", que Virgílio escreveu procurando desenvolver no coração da massa o gosto pela agricultura. Já naquela época, uns vinte anos antes de nossa época, o problema ruralista atormentava os romanos".

(...) (18)

Vicente escolhe a dedo algumas passagens de Virgílio orientadas para os problemas específicos do Nordeste, da seca e das suas soluções. Por mais arcaicas que possam parecer aos olhos contemporâneos, as soluções do poeta nas suas "Geórgias", não são tão discrepantes em relação à situação vista pelo pernambucano. Assim como o pintor soube ver, nas contribuições da história, manifestações capazes de transmitir lições para a arte contemporânea, também nestes poemas didáticos - verdadeira declaração de amor à Natureza - Vicente encontra lições para os problemas agrícolas de seu tempo. Não perde de vista o ciclo da abundância vivido por Pernambuco na época dos grandes engenhos, do esgotamento da terra e da pobreza vivida pelas vítimas da seca. Assim como o passado, com esforço, orientado por "um novo sentido de cultura", soube encontrar caminhos para a sua recuperação, do mesmo modo, o homem contemporâneo poderia acompanhar tal sabedoria. Fica atento às citações e recorda o papel das artes e das letras, ou do intelectual, numa integração com os problemas do Estado:

"Com as 'Geórgias' ou os trabalhos da terra, poemas didáticos em quatro cantos, Virgílio, penetrado de amor e de inteligência pela Natureza, compôs a mais deliciosa poesia de economia rural.

Virgílio recomendava o afolhamento bienal ou de dois anos, nas regiões pobres e nas regiões ricas. O descanso, e prática da rotação da cultura.

A irrigação e o adubo já eram empregados nos tempos de Virgílio:

'O que direi daquele que semeia o grão nos campos?

Ele volta logo ao seu trabalho, quebra os torrões ressecos, em seguida irriga as sementes por meio de canais (...).

Deixe um ano ou dois, descansar o solo depois da colheita; a terra em abandono retomará, inculta, novas forças (...)'

Todos os problemas de hoje foram por Virgílio abordados, criteriosamente. A policultura, a criação e a medicina veterinária não eram desconhecidas ao poeta; tão pouco a influência dos astros sobre os vegetais, o emprego do enxôfre adicionado à bôrra amarga de azeite de oliveira para a cura da sarna das ovelhas, e a vida das abelhas.

O grande exemplo de Virgílio devia estimular os nossos jovens poetas, para um pouco mais de amor ao cultivo da terra, ao menos em poesia..." (19).

Vicente coloca ao lado da necessidade de se organizar o trabalho da terra, o da divulgação das belezas naturais, à maneira de Homero, carregando o peso da genialidade e do sabor literário:

"(...) Temos em seu hino a Apolo de Délos, algumas descrições geométricas em que desenha os grupos de ilhas e continentes, tudo em cores vivas, pitorescas, onde o imponente exalta aos olhos do leitor.

'... Ésage, cujo olhar procura o vértice no céu;Samos, banhada de seus arroios, e o monte Mical com os seus degraus de colinas'.

'... Logo Délos se reveste de ouro como uma montanha coroada de florestas. É nessa linha que se reúnem os Tônios (habitantes de Smirna) de amplas vestimentas, com os seus filhos, e suas castas esposas. Vendo-os reunidos em frente ao templo, temos a impressão de seres imortais'..." (20).

Sem dúvida, é uma nova declaração de amor ao homem clássico. É, ainda, uma maneira de um poeta recorrer aos poetas que não se deixam abater pelo infortúnio; cantam e admiram as suas terras.

É um exemplo de "engajamento" artístico que convence Vicente: Homero e Virgílio transformam a arte numa verdadeira "praxis".

A motivação pela vivência em grupos, debates artísticos, é eficaz no desenvolvimento de sua visão crítica, um tanto dispersa, devido o seu temperamento aberto a aventuras. A situação de sua região muito sacrificada, os problemas econômicos acentuados, particularmente no momento da Guerra de cujas garras não se pode escapar, ainda que em aparente porto seguro, tudo isso coopera para colocar em dúvida o modo de

sua atuação artística: somente no atelier no meio dos pincéis? Na reflexão através de periódicos? Através do verbo? Na poesia?

Quando no final deste artigo, Nada de Novo, convoca jovens poetas "... para um pouco mais de amor ao cultivo da terra, ao menos em poesia..." (21) parece sair da dúvida e conclui pela necessidade do "fazer" artístico convergir para a reflexão e a divulgação artística. Nos anos que se seguem faz disso uma obrigação.

Tal obrigação passa da reflexão estética, ligada à atuação social, para a louvação ou crítica ao momento político. E em nenhum momento descuida do tratamento gráfico e artesanal da revista (22). Os elogios ao Estado Novo são mais frequentes nos primeiros números da Renovação; mesmo porque, dificilmente a revista circularia em outro tom. Durante a ditadura getulina, a imprensa está sujeita aos rigores do DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda. A censura está por trás do tom conclamatório de vários editoriais: "(...) Há dois anos de distância, apenas do romantismo crepuscular do parlamentarismo inoperante, ergueu-se o Estado Novo Brasileiro, despertando em cada cidadão um novo sentido de vida, capaz de assegurar à coletividade a conquista de suas nobres aspirações;

RENOVAÇÃO não é uma revista nascida de egoismos pessoais, de capelas literárias ou intriga de jovens envelhecidos pelo pessimismo e ambições desmedidas;

RENOVAÇÃO é a síntese de uma vontade despretenciosa que vai realizar em Pernambuco a elevação do nível espiritual das classes trabalhadoras (...)

RENOVAÇÃO será, por certo, combatida e por vezes incompreendida pelo espírito rotineiro acadêmico. Nada, porém, a deterá nesse afã patriótico de fazer-nos dignos do grande Brasil de amanhã" (23).

Editorial ufanista, distante de prever o jogo perigoso do nacionalismo com o qual manipula a propaganda do Estado Novo (24). Coloca a revista como um órgão patriótico, ressaltando o fato de estar em Pernambuco, que deve se renovar - provavelmente avocando as bases modernistas, e o caráter religioso, talvez numa referência à revista Fronteiras e a certos compromissos com a Igreja, ressaltados em artigos devotos, como os de sua irmã, Dêbora. Nem sempre revela a sua opção: é curioso como se refere ao destino da revista, às "classes trabalhadoras", que entretanto não são claramente identificadas. Pelo conjunto de artigos, percebe-se que, na ocasião, a revista deveria ter sido acompanhada por uma seleta e tradicional intelectualidade.

O aspecto artístico é sempre frisado, vários artigos, escritos por poetas e pelo próprio Vicente, confirmam tal endereço. O aspecto ideológico como um todo não se configura em partidos ou correntes de pensamento de esquerda ou direita; excetuando os elogios dos editoriais ao Estado Novo, os textos do interior da revista não reforçam este aspecto. Infelizmente, há um editorial, de novembro de 1939, bastante compromete

tedor: Vargas é bastante elogiado, chamado de "gênio político" e a revista é colocada como órgão de "colaboração" com o Estado Novo:

"(...)

Estamos, assim, atingindo os altos objetivos que nos propusemos, como órgão de colaboração com o Estado Novo Brasileiro, esclarecendo a opinião trabalhista de nossa terra, acerca das razões políticas econômicas e morais que integram a solução dos grandes problemas da Pátria.

Enfim, RENOVAÇÃO é um veículo de educação e doutrina que corresponde à nossa vontade enérgica de aprimorar no meio proletário de Pernambuco essa mentalidade nova, compatível com o regime de disciplina e trabalho instituído no Brasil pelo gênio político do Presidente Vargas" (25).

A restrição à imprensa, a falta de visão mais crítica ao estadonovismo, a Guerra explicam (mas não justificam) a exaltação. Vicente, em particular, apesar de assinar tais editoriais, não faz proselitismo integralista, pelo contrário, em algumas ocasiões, condena uma das fontes desta inspiração direitista, no momento em que critica, às claras, o nazismo e as suas origens históricas. No artigo Totalitarismo e Racismo relaciona a inventividade dos franceses com a eficácia de sua aplicação pelos germânicos. Responsabiliza Gobineau por uma teoria que motiva a superioridade da raça branca e Montequieu justificando as transplantações humanas:

"Parece que, justificando a regra, as descobertas

científicas são sempre feitas pelos franceses, e da sua aplicação ou aperfeiçoamento cabe aos alemães a iniciativa.

No domínio das idéias políticas a regra não faz exceção.

São demais conhecidas as influências das teorias do Conde Gobineau sobre a moderna mentalidade germânica. De suas idéias sobre as raças, expostas no *Essai sur l'Inégalité des Races Humaines* os atuais dirigentes do Reich tiraram as bases de sua política.

Enquanto que o princípio da superioridade da raça branca (ariana), política racista nazi, foi o fruto do pensamento subjetivo e contraditório, do fino e delicado Gobineau - pela necessidade de reação ao liberalismo - decadente de sua época (1816-1822) - a idéia das transplantações humanas cabe a Montesquieu...

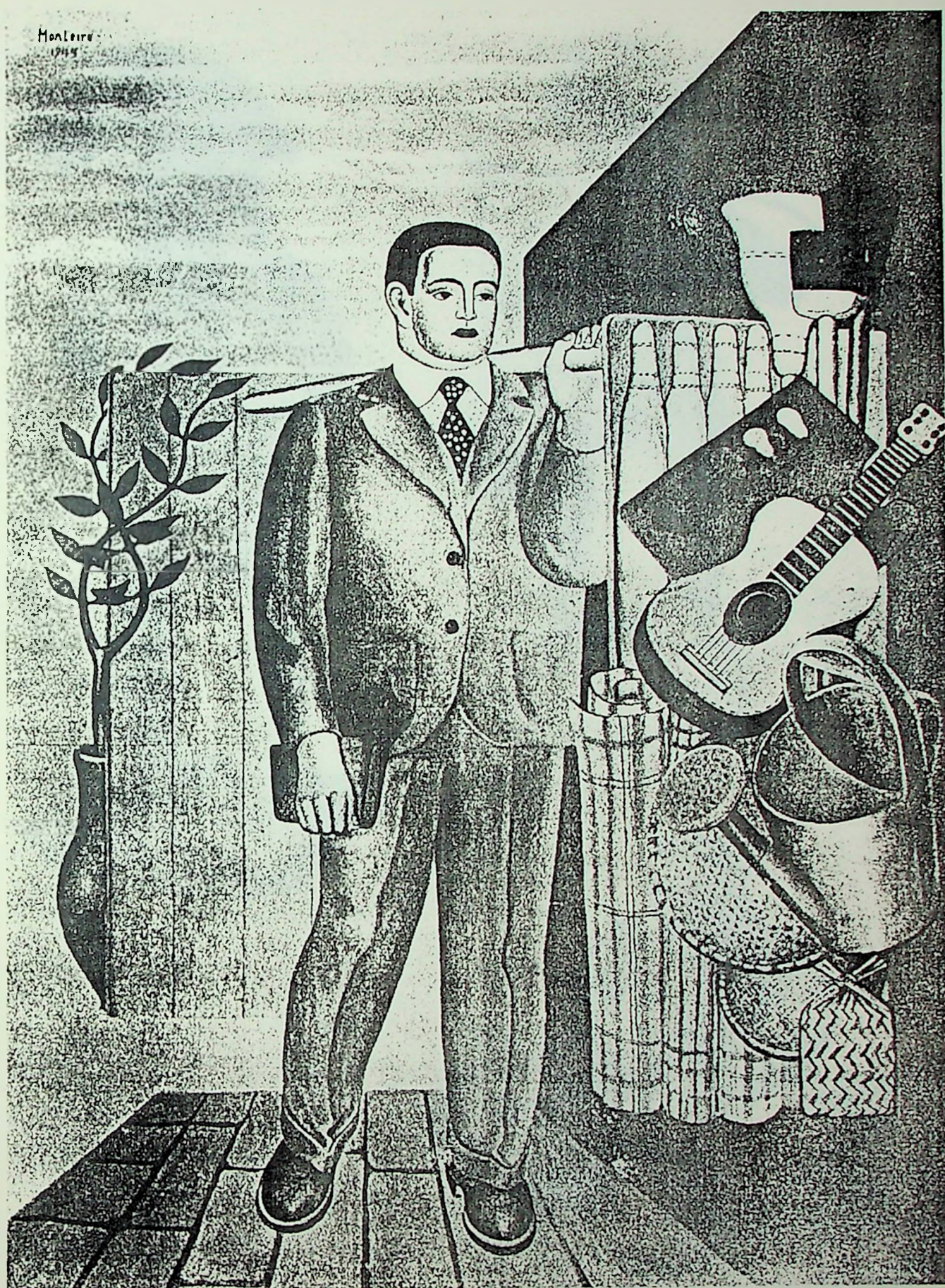
(...) Pondo em prática a idéia preconizada por Montesquieu, o governo Nacional-Socialista fez o levantamento das minorias alemães da Europa..." (26).

O tom irônico, segundo o qual explica uma das fontes do Nacional-Socialismo, demonstra que os olhos de Vicente estão muito mais abertos diante da ambiguidade política do momento, do que expressa nos editoriais. A retomada histórica - sempre sua forma habitual, quando quer dar mais ênfase ao que faz e ao que diz, e o endereçamento do recado ao nazismo e não ao integralismo, que está por trás do estadonovismo, parece ser a melhor estratégia na ocasião.

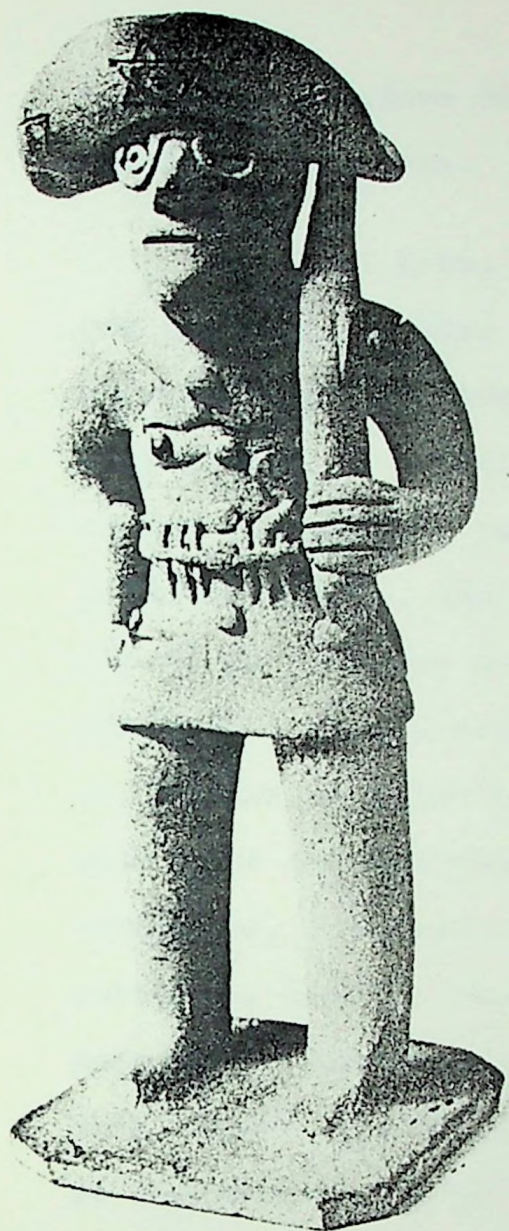
O poeta, o diálogo com a terra e os objetos

Em 1944 realiza uma tela pouco conhecida, O poeta, (27) (fig. 96). Não tem aparentemente nenhuma semelhança com suas demais obras. A imagem é das mais estranhas: um homem jovem, de pé, de terno, segura um livro de poemas; a mão esquerda apoia no ombro um suporte, uma canga de mercador. Na parte posterior do suporte, atrás de um aparador, aparece um vaso de cerâmica com ramo. No aparador da frente há de tudo, ou tudo o que pode ser vendido pelo feirante nordestino: esteiras, vassouras, peneiras de palha, abanador. E há ainda: um regador, um violão - o mesmo de várias obras, uma paleta de pintor. Os indícios para um paralelo entre o poeta, o pintor e o artesão são claros. Como os objetos estão aparentemente amontoados, pode-se apanhá-los e dar uma sequência mais ou menos livre. Parece, entretanto, que a intenção não é essa.

Há uma evidência quanto ao homem elegante e jovem; só pode ser um poeta, não há dúvida: é alguém que cultiva e ~~✕~~ vende sonhos e, por isso mesmo, é e será sempre jovem. A planta e o regador permitem tal associação. O poeta é um artesão atento no acabamento e efeito de suas imagens; é também um mercador de ilusões, encontradas nas coisas mais banais que estão ao redor. O poeta é "alinhado" como um intelectual francês; mas as coisas que vende são artesanato nordestino (fig. 97). É possível acompanhar os seus versos numa feira, como um cantador de improvisos com o seu violão; desse modo o sotaque é mantido. Na parte superior do aparador um destaque, a palel



96. O poeta, óleo, 1944. Coleção particular



97. Vitalino. Cangaçeiro, Vendedor, Mulher examinando ovos, barro cozido, Caruaru

ta, outra fazedora de sonhos e capaz de fundir linguagens, inclusive a do poeta.

De fato, o poeta Vicente parte de sua aproximação com a vida; vem para reafirmá-la, apesar da guerra, de todos os equívocos, de todas as contradições. Na sua poesia desloca a linguagem do cotidiano, das cenas de rua, dos cafés - no encontro com amigos, para a frase poética. Não se ocupa da decoração de frases, não é a roupagem exterior, mas a vibração diante da vida que se manifesta. Lembrando a poesia popular nordestina no que expressa de improviso, espontâneo, escreve os "poemas de bolso", que se devora de um jato (fig. 98). Depois pode ser saboreado lentamente, pensando-se em todos os vocábulos, deleitando-se com os seus achados maravilhosos ou curiosos, como se repete uma bela acrobacia verbal, um dito popular ou uma piada que recorta inteligentemente uma cena, um fato. Guarda um toque nordestino bem particular - o gosto de se expressar pela palavra. Como um desafio verbal faz a sua "poesia instantânea":

"Trailer

Nas horas violentas
onde nossas idéias são
os reflexos de nossas
associações com

o Automóvel e o Avião

o trailer é para

nossos olhos

a Poesia

Instantânea". (28)

Usa na sua linguagem os mesmos ingredientes das duas terras que ama: Recife e Paris. Realiza no "espaço-linguístico" aquilo que ele tão bem estuda no espaço plástico: a miscigenação das palavras. A grande originalidade de seu estilo está precisamente no tom que se aproxima da linguagem cotidiana, sem rechaçar a preocupação orgânica da frase poética. Esta vem sempre da sonoridade, do experimentalismo e da admiração que dedica a Stéphane Mallarmé. Como o poeta francês, manuseia as forças impulsivas da linguagem, dando-lhe características de partitura musical:

"Mallarmé né mal armé
 pour sa vie
 S'arma d'une armée
 de poesie..." (29)

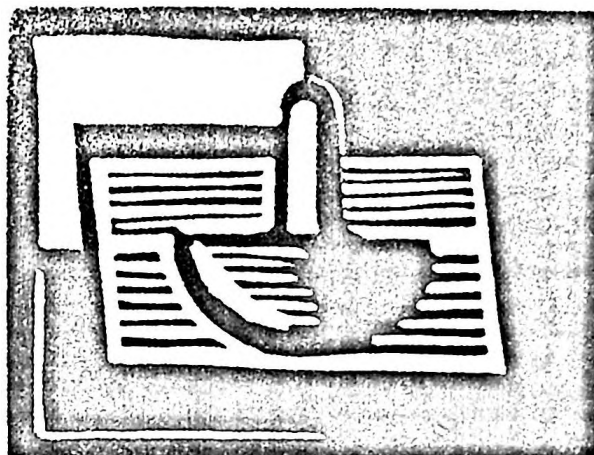
A experimentação leva-o a associar recursos da fonética à espacialidade (30); nesse sentido, poderia ser agregado entre os pioneiros do Concretismo. Mallarmé com o poema Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Um lance jamais abolirá o acaso) expõe a necessidade de aprofundar o poema nos planos temporal e espacial ao mesmo tempo, revelando vários modos de comunicação (31). Deste modo também, a poesia de Vicente pretende, não uma continuidade linear, mas um organismo elaborado, complexo, em que cada elemento tem uma função autônoma, mantendo ao mesmo tempo, relação com o conjunto a que pertence. Não é simples estabelecer uma relação de sua poesia com sua pintura; porém aqui, provavelmente, se encontre o cerne. Aparentemente não se pode fazer tal afirmação, porque o que salta é a poesia, com frequência jocosa, de trapezista verbal,

mantendo-se acesa ao temperamento espontâneo do poeta.

Através da poesia, Vicente pretende ser um media dor entre o mundo e o homem, orientando a sua atuação nesse sentido. Desta forma nasce, em 1941, a idéia do 1º Congresso de Poesia. Os organizadores reúnem-se em sua casa. "O espírito da escola de Paris permanecia também na casa que o pintor poeta alugara no Recife, onde seus amigos mais íntimos se reuniam, não apenas para fugir à angústia da II Guerra Mundial.. Dessas reuniões, e talvez desses pernochs, desses cognacs e da Gravatá, nasceu a idéia do Primeiro Congresso de Poesia do Recife" (32).

Em 1946, há a realização do 2º Congresso de Poesia, ainda no Recife. No ano seguinte retorna a Paris por um período de quase dez anos. Funda, no Salão de Maio, a exposição anual "Mur des Poèmes", destinada a apresentar obras de autores da vanguarda literária. É o momento da La Presse à Bras em ação (fig. 99). O seu apartamento da rua Didot, 117 - misto de lugar para viver, de galeria, transforma-se num centro de publicação de plaquetas de poesia francesa, com a sua prensa manual. São anos pós-guerra e qualquer atividade intelectual, em especial a divulgação literária, é um heroísmo. Torna-se um símbolo aos amigos e à cultura francesa. Nos pequenos volumes cuidadosamente impressos, surgem poemas de Jean Cassou, Robert Sabatier, Pierre Seghers, Louis Guillaume, e outros.

Da sua La Presse à Bras (Message amical de poésie) saem livros seus de poesia; Le petit cirque - um verdadeiro



La Presse à bras

VIII MESSAGE AMICAL DE POÉSIE

A. AYGUESPARSE	A. BORNE
R-G. CADOU	J. CASSOU
GEO-CHARLES	P. CHAULOT
L. EMIE	J. GACON
J. GALAN	P. GILSON
L. GUILLAUME	F. HELLENS
E. HUMEAU	J. L'ANSELME
P. MATHIAS	R. MÉNARD
J. MITAUD	V. MONTEIRO
C. MURCIAUX	R. PRADÉ
J. ROUSSELOT	G. SABATIER
H. SCHENOUDA	G. SOCARD

PARIS
1951

98. Poemas de bolso, capa, 1941
99. La Presse à Bras



picadeiro de acrobacias verbais (33); Cartomancie - uma espécie de baralho, em que cada carta traz uma mensagem-poema. Em 1952 cria o Salão de Poesia, junto com os seus companheiros e com eles realiza o 1º Congresso Internacional de Poesia. Passa a colaborar como crítico de poesia nos "Cahiers Luxemburgois". Em 1953, é lançado um outro livro seu: Vers sur Verre. No ano seguinte passa a ser pioneiro da poesia gravada em disco ou fita, visando ao mesmo tempo sua conservação e sua divulgação.

Em 1955, Vicente sofre o seu primeiro enfarte. No hospital escreve Broussais - La Charité - são graciosos e ternos poemas de amor e de amizade, com homenagens à Resistência Francesa. Na ocasião, a Rádio Difusão Francesa dedica-lhe um programa especial e recebe o prêmio "Le Mandat des Poètes" indicado por Jean Cocteau, André Breton e outros poetas. Anos depois, em 1960, recebe um outro importante prêmio - "Prix Apollinaire" - destinado aos poetas de língua francesa.

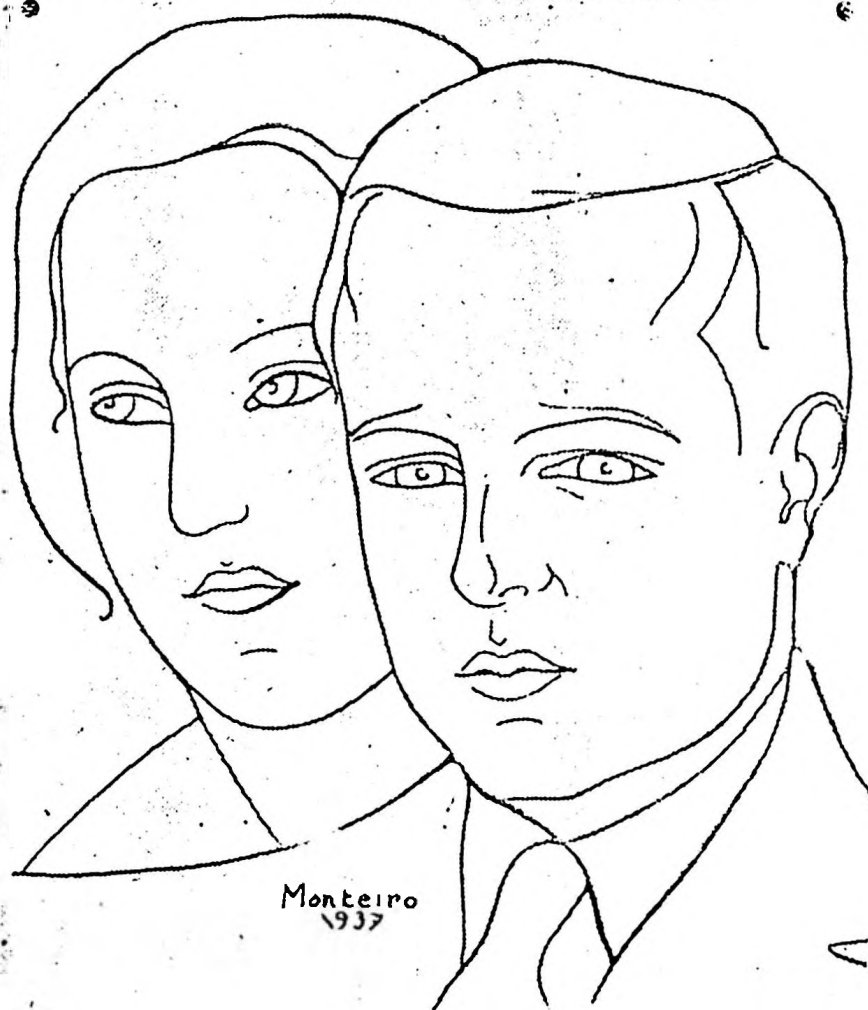
Várias questões podem surgir quanto ao sentido dessa atuação poética de Vicente. As respostas passam pela necessidade de tocar mais de perto no perfil e na importância de sua gente. Tal atitude está associada à sua participação nas revistas, principalmente na Renovação. Comentar o drama do nordestino como o faz em relação às moradias indígenas, aos mocambos; sugerir tipos de habitações mais saudáveis, cujas soluções devem sair da tradição, como realça no artigo: Arquitetura Portuguesa, é ter a atenção voltada para a arte "engagé", como ele defende. Entretanto, não se pode pensar em um

artista político-militante; para ele, aliás, o "engajamento ideológico" não deve haver. O teor das revistas das quais participa, Renovação e Fronteiras (fig. 100), reforça essa conclusão. Prefere divulgar que o artista deve ter o seu engajamento através da arte; no artigo Nada de Novo convoca os poetas nesse sentido.

A "militância" está na "praxis" do animador de arte, no período heróico da divulgação poética; de modo especial, através de sua La Presse à Bras. Neste ponto, pode-se indagar: qual é a contribuição dada com a publicação de poetas franceses? Por quê dedicar um número inteiro da Renovação a Mallarmé? A resposta está ligada à idéia da cultura como base eficaz para o conhecimento e o encontro do próprio homem. Lança pontes, como na pintura, para o intercâmbio. Sem dúvida, não resolve os problemas cruciais do nordestino; porém, para aqueles que acompanham as mensagens de Vicente, é um apelo para que o mundo tome caminho mais justo. A arte, em seu papel transformador, é a lição que leva às instituições nas quais leciona: Colégio de Pernambuco (1939-46), Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco (1957), Instituto Central de Artes de Brasília (1966-68). E ainda, acompanhar a linguagem poética de Mallarmé significa lembrar o respeito que dedica à cultura francesa e confirma a vontade de alcançar o vanguardismo de uma linguagem experimental. No fundo, pesa a procura de atualização de vocação modernista. Como na sua pintura, não descuida do toque pessoal das sínteses: a poesia instantânea, os seus "poemas de bolso", guardam o sotaque do improvisado nordestino e a sonoridade de Mallarmé. Por outro la

FRONTEIRAS

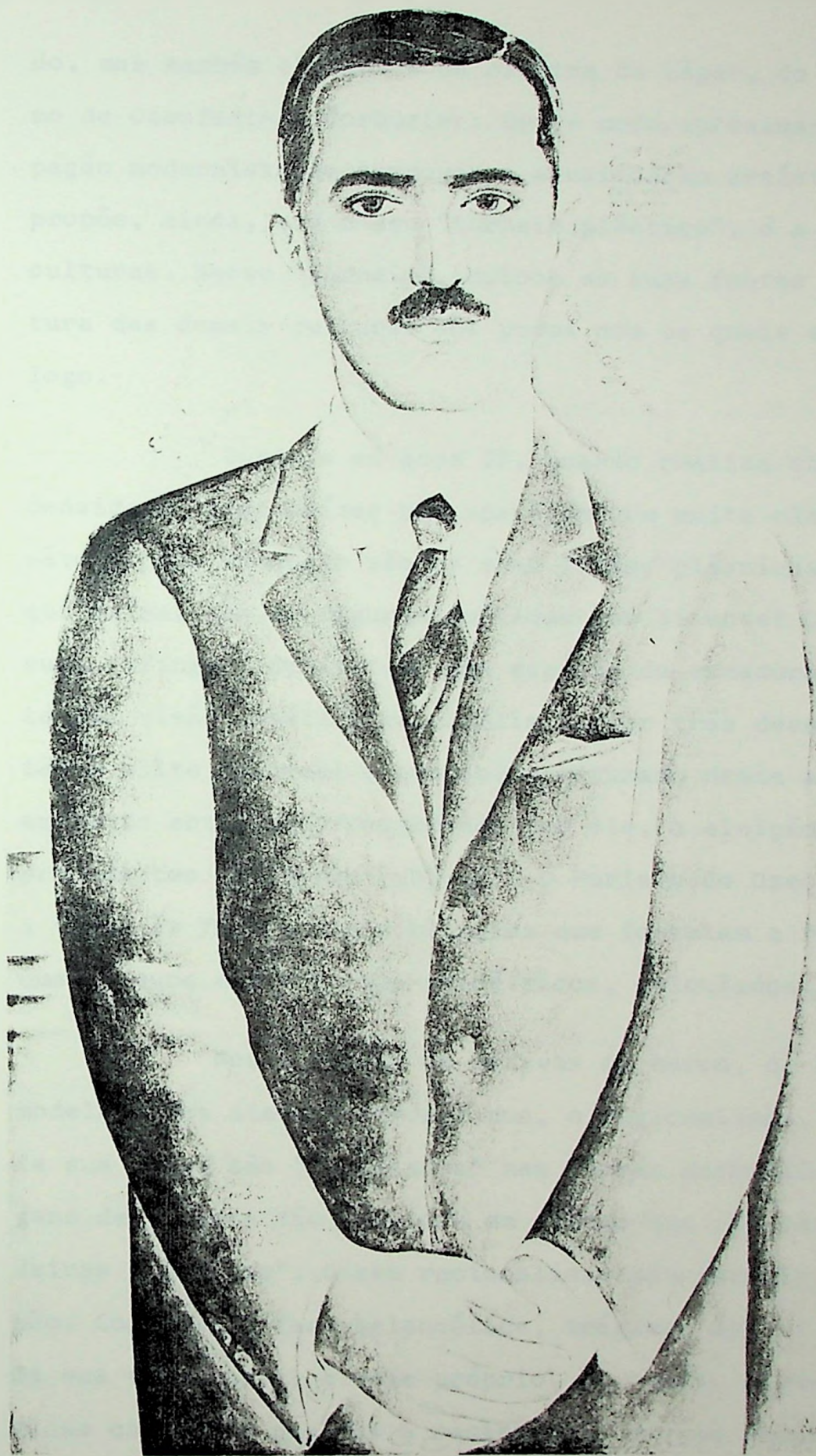
*O Casamento de D. Pedro
Henrique herdeiro do throno
do Brasil*



do, a impressão poética não se atém aos autores franceses, empenha-se muito na divulgação de poetas brasileiros, como Mário de Andrade, Vinícius de Moraes, Edson Régis (fig. 101).

Há outras indagações por trás das obras de Vicente. Questões que tocam, por exemplo, no sentido da elaboração de pinturas através das influências da "École" e do acervo europeu. Qual a importância dessas assimilações todas para a sua terra natal? Em que momento os motivos da terra, as raízes parecem mais fortes?

As respostas vão surgindo aos poucos. No início da carreira, com os motivos indígenas, já rascunha certa trajetória para se aproximar de suas origens. Todavia, os seus "deuses da floresta" têm "indumentária" pós-impressionista, com aspectos orientalizantes. A intenção é a de ser verdadeiro - 1 está na necessidade de encontrar as fontes autênticas, o primitivo; está no convite de Gauguin. O primitivo procurado não passa pelo fervilhar crítico da proposta osvaldiana; mas não deixa de ser uma contribuição pioneira em relação às propostas modernistas, na luta em prol das fontes nativas de inspiração. A "École" e o ambiente europeu, com o seu acervo, aumentam o leque de suas possibilidades artísticas. O fato de desejar traçar um caminho, recuperando as conquistas do passado, já constitui uma contribuição positiva para o contexto artístico brasileiro: é a busca de bases - organizar o mundo pelos seus fundamentos. Ao lado dessa contribuição, vem uma outra: a de Vicente ter sintetizado na sua obra elementos da modernidade, do alcance de seu tempo. Não só a busca do passa



101. Edson Regis, óleo, 1969. Coleção particular

do, mas também elementos da oficina de Léger, do funcionalismo de Ozenfant-Le Corbusier. Deste modo, aproxima-se da preocupação modernista de promover a atualização artística. O que propõe, ainda, com o seu "torneio plástico", é a integração de culturas. Nesse "torneio", coloca as suas fontes nativas à altura das demais culturas dos povos com os quais estabelece diálogo.

Durante os anos 20, quando realiza obras de maior densidade, suas raízes não aparecem com muita clareza. Responsáveis pelo bloqueio são as suas formas plásticas rígidas. O que afinal são as figuras montadas por Vicente? O que são as suas esfinges? Constituem uma espécie de armadura formada pela sua visão estética racionalista. Por trás dessa visão estão a elite cultural a que foi acostumado desde a infância, o ambiente artístico frequentado por ele, a eleição de idéias procedentes do "Après-Cubisme". O Purismo de Ozenfant motiva a volta às formas classicizantes que fomentam a realização de uma pintura com esquemas geométricos, calculados.

Nos anos 20, os motivos da terra, os indígenas, o modelado dos oleiros nordestinos, o regionalismo, o folclore de sua gente são "congelados" nas formas matemáticas. As imagens de Vicente são contidas em formas que constituem verdadeiras "courageas". O seu racionalismo não permite a extravasão. Controla a face melancólica, trágica, áspera, exuberante, de sua terra natal e dele próprio. Às vezes, essas características conseguem quebrar a resistência dessas "courageas" e de modo sutil conseguem passar: como na temática religiosa de

suas composições. Entretanto, nas suas obras não se verificam os traços típicos da religiosidade nordestina: as festas, o ambiente das procissões, as promessas, o emocionalismo e os costumes dessas práticas. Ao contrário, são notadas imagens distanciadas, austeras, solenes.

Vicente sempre comenta as suas origens através de um dualismo que é mantido a sua vida toda: na França, o artista brasileiro em Paris e, no Brasil, o artista da "École" em Recife. Ele próprio insiste: "... para mim só existem dois lugares: Recife e Paris"; (para os amigos mais achegados, nos últimos anos, brincando dizia: "tenho duas mulheres, uma brasileira e uma francesa..."). Com frequência, trabalha influenciado pela cultura francesa - as obras dos anos 20 são marcadas por esse lado. Contudo, o invólucro francês não consegue esconder a sua tradição nordestina. Na sua temática, as madonas e pietãs renascentistas misturam-se às imagens procedentes da herança portuguesa e do barroco observado no Recife, enquanto os seus companheiros, na França, estão ocupados com temática variada, com a paisagem urbana, operários, naturezas mortas ou atentos a soluções abstratas.

A matemática de construção não oblitera certos traços de suas raízes. Como domina o ofício - é um mestre - consegue associar às suas formas elegantes aspectos rústicos de seu povo. Em algumas obras as passagens são sutis, elegantes em demasia, chegam a atenuar tais traços. Em obras com essa face, prefere insistir na vontade de acompanhar mais de perto a cultura européia. Porém, em outras, deixa escapar o

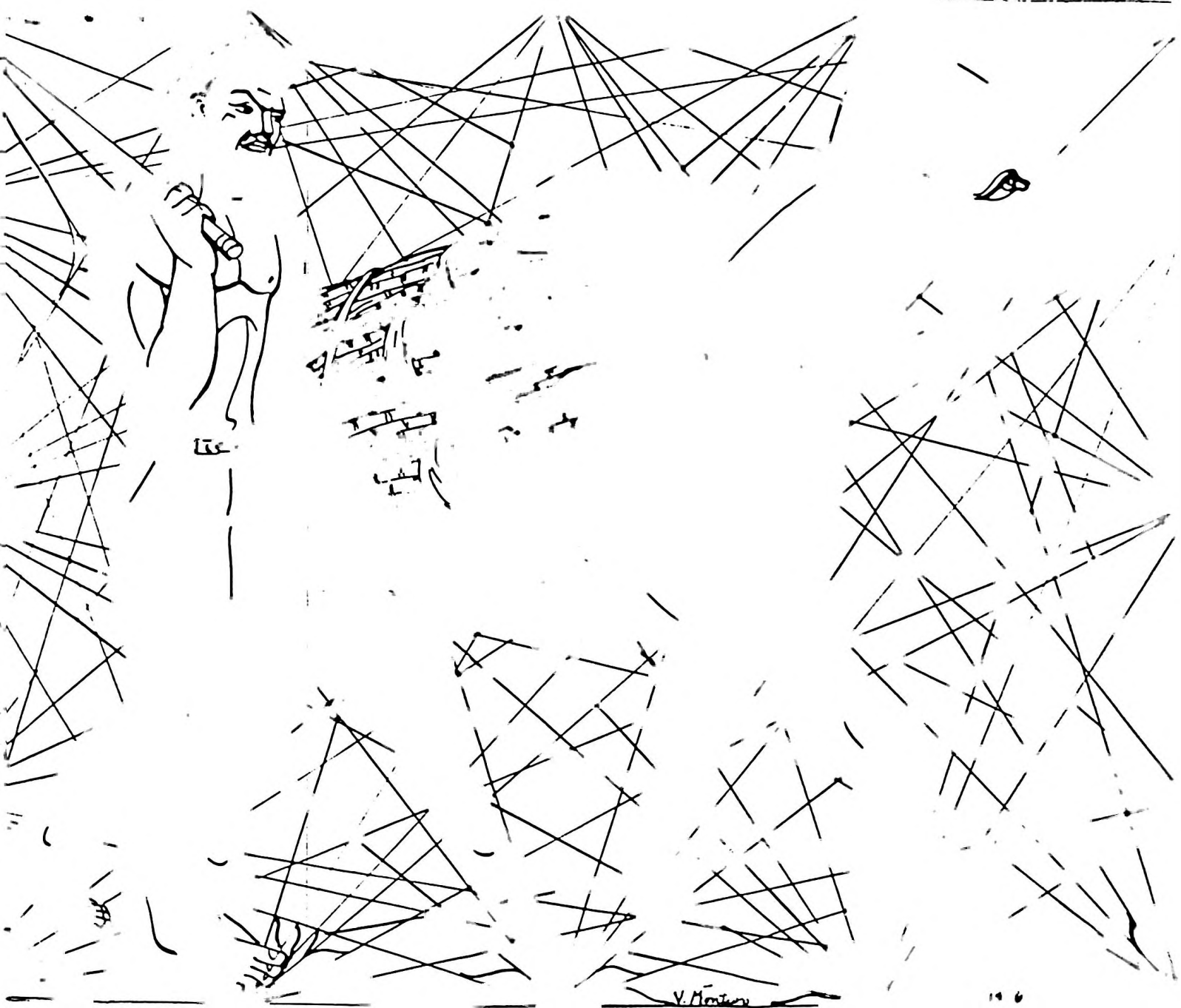
lado nordestino; o gosto pela arte indígena, a cultura cabocla. Chega a quebrar a resistência das formas em couraça, por exemplo, na obra "O sonhador" (ou "O pensador"?), de 1929 (fig. 102). Aqui deixa de lado a "esfinge", as pistas dadas são mais claras. Os traços do mestiço brasileiro, a singeleza da figura, até certa preocupação com aspectos sensualistas, como o detalhamento anatômico das mãos e pés, os cabelos crespos, são dados tangíveis e ligados às raízes. Mas alerta que não pretende rechaçar as suas conquistas européias. A posição central (e fetal) introspectiva do sonhador, ou pensador, rodeada de animais (continuam sendo esfinges os bois e o leão?), a sobriedade das formas, insistem como indicadores de que o artista não nega a oficina da pintura intelectualizada.

Não quis passar a imagem do nordestino esmagado pelo drama da seca, angustiado pelos seus problemas, e sim a do homem que se dispõe a sonhar ou a pensar. Talvez seja a figura introspectiva do próprio pintor, procurando respostas para caminhos mais claros e humanos para si próprio e o seu povo. Esse quadro é feito próximo ao regresso a Pernambuco, quando o pintor dá lugar ao divulgador de arte. Anos depois, ainda que esparsamente, o eixo aqui encontrado é retomado em obras nas quais aspectos regionalistas são evidenciados (figs. 103 e 104).

Desviando-se deste eixo, em 1942, atém-se a composições de caráter experimental, procurando diálogo com objetos. Realiza uma série de telas sob o título O mundo que a cafeteira criou (34) (figs. 105 e 106). Na série predomina a se



102. O sonhador (ou o Pensador?), óleo, 1929. Coleção particular, Paris



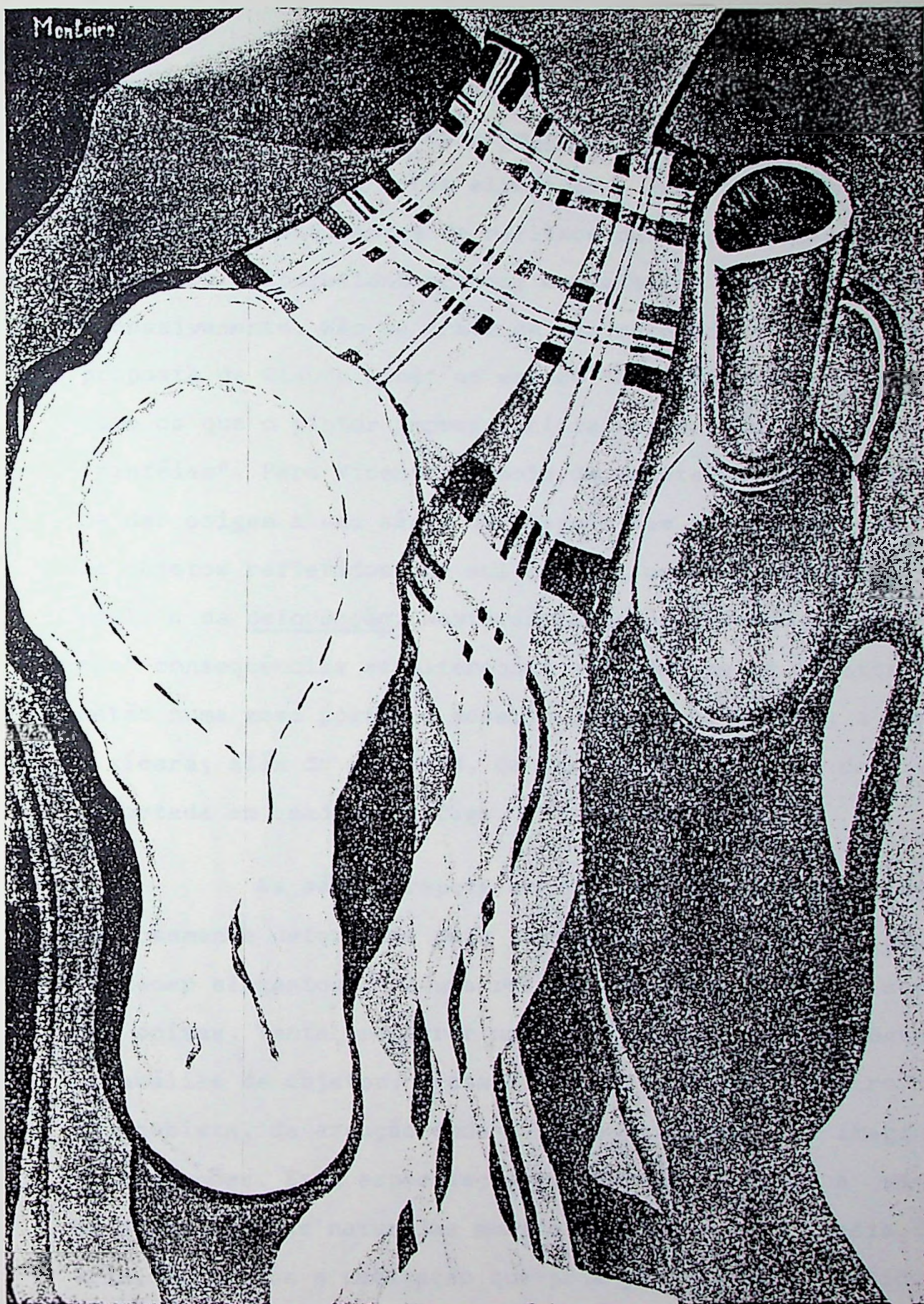
103. O transportador de cana, desenho, 1936. Coleção particular



104. O transportador, óleo, 1945



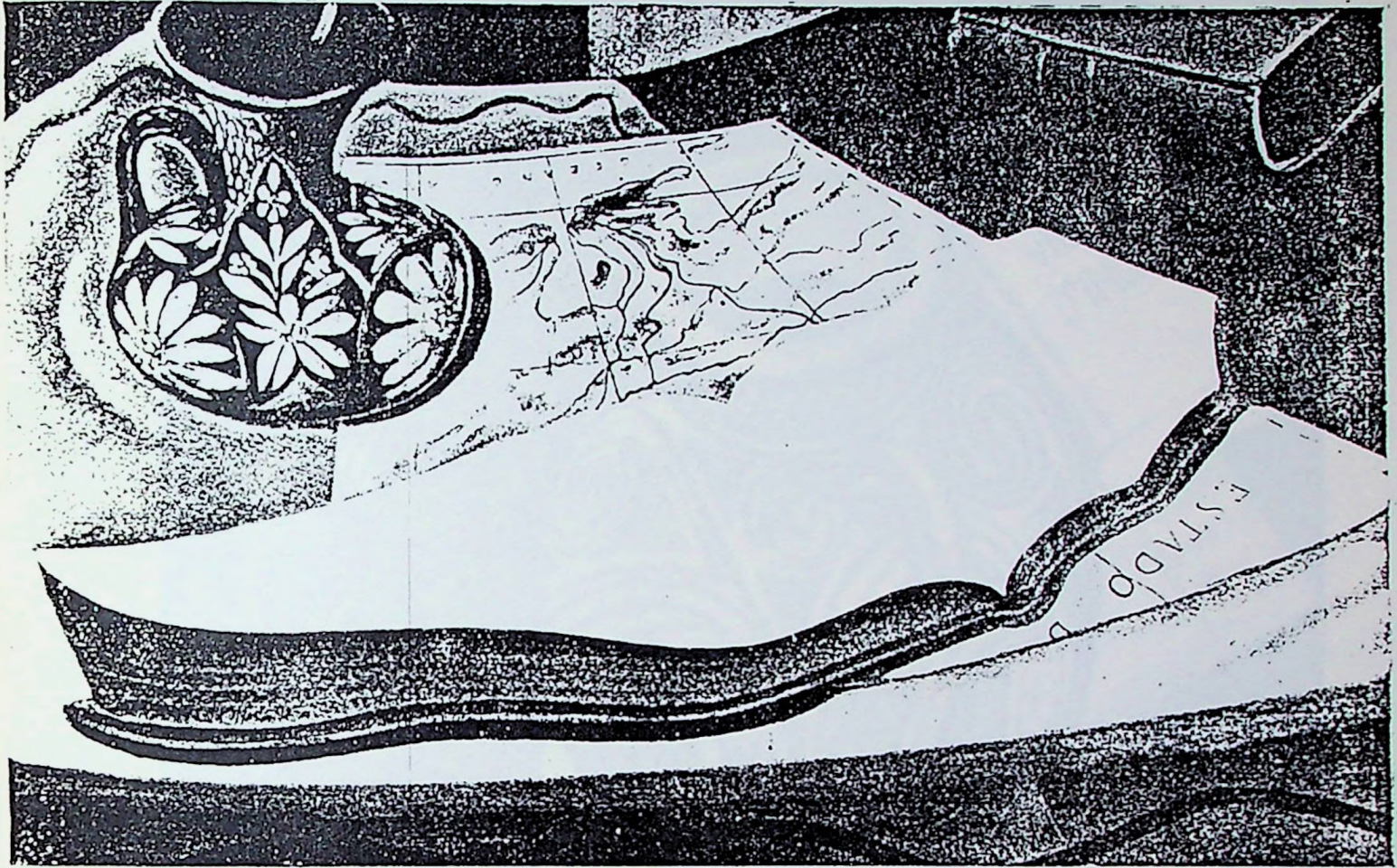
105. A cafeteira, óleo, 1942 (série). Coleção particular



106. Natureza morta, óleo, 1942. Coleção particular

quência de oblíquas, efeitos de perspectiva; recolhe vários elementos aplicados na obra Um copo de vinho. Cria um mundo próprio de linhas e cores alteradas. São obras pintadas com deformações resultantes de reflexos de objetos no bojo de uma cafeteira de porcelana branca; com efeitos que se desdobram sucessivamente. Não se trata de uma retomada e adaptação da proposta de Claude Monet no estudo "dos reflexos do reflexo", como os que o pintor impressionista explora na sua série de "ninféias". Para Vicente, o bojo da cafeteira de porcelana pode dar origem a uma série de imagens que se multiplicam com os objetos refletidos uns nos outros, com uma atração especial, a da deformação. Nesta série procura levar até as "últimas" consequências as alterações sofridas pelos objetos que estão numa mesa posta: a mesa, o guardanapo xadrez, o prato, a xícara; além do ambiente, da parede com a janela de vidro recortada em quadrados (figs. 107 e 108).

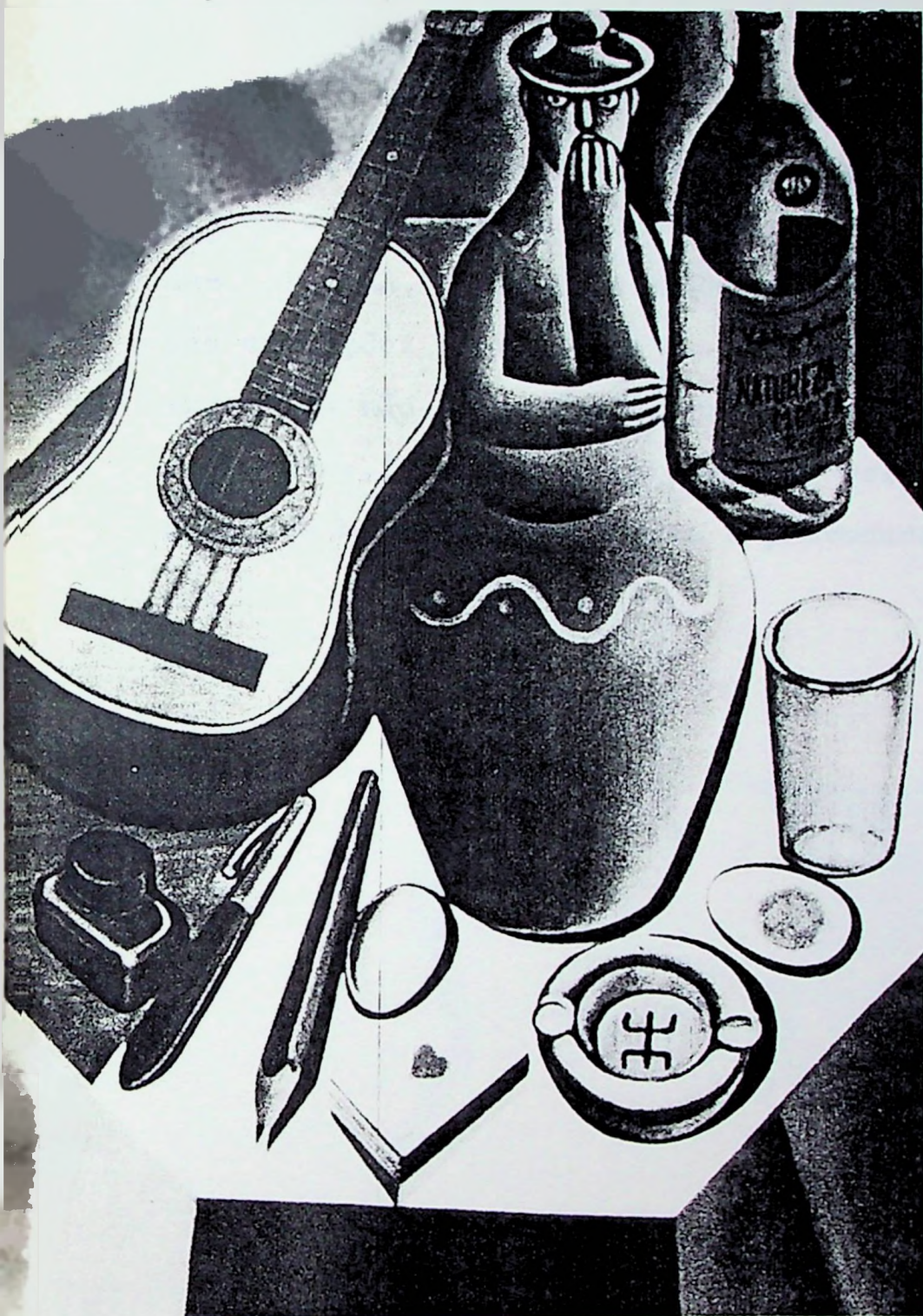
Na série, repete exercícios não só de objetos curiosamente deformados pela perspectiva, mas também procura fornecer elementos para uma reflexão a respeito do sentido das coisas. Tenta encontrar um fio condutor, uma resposta nesta análise de objetos. Trata-se de um espírito herdeiro da visão cubista, da atenção dada às coisas; acrescenta imaginação e indagações. Esta especulação, que tem atrás de si a memória da singeleza das naturezas mortas de Braque e da poesia de um Gris, acompanha a meditação que pode proceder do cotidiano, do objeto trivial (figs. 109 e 110). Neste estudo, Vicente vive uma experiência obsessiva, na qual se desvia de um simples olhar familiar das coisas, para a necessidade de extrair, atra



111. Natureza morta, óleo, 1942. Coleção particular



112. Natureza morta "violon d'Ingres", óleo, 1969. Coleção particular

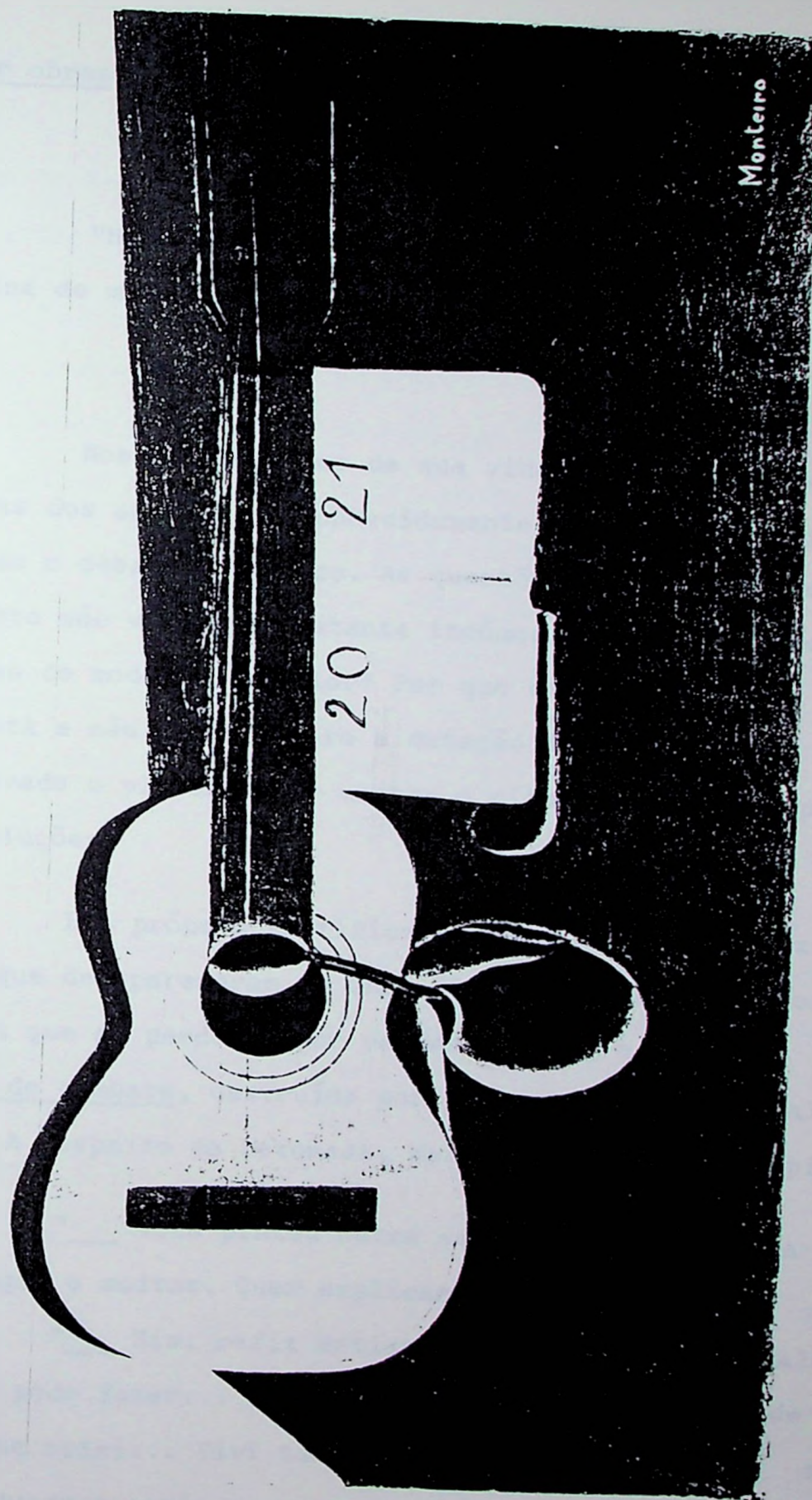


113. Natureza morta, óleo, 1969. Col. Palácio Boa Vista de Campos do Jordão

114. Cerâmica antropomórfica. Col. Abelardo Rodrigues

nando o diálogo do poeta com os objetos.

O diálogo já fora iniciado muitos anos antes, como na natureza morta com violão do final dos anos 20 (fig.115). As naturezas mortas posteriores à Cafeteira são pequenas telas no corte. Porém, a concepção persegue o mesmo ideal de ordem, clareza, de nobre e tranquila majestade. Mantém nas novas execuções a qualidade do artesão e do clássico. A análise excessiva não é reclamada, prefere a forma achada. Perante tais obras, a emoção experimentada reflete a sensação do acabado, de harmonia semelhante à provocada pelas obras dos anos 20.



115. Natureza morta com violão, óleo, 1929. Col. Galeria Metropolitana de Arte do Recife

Refazer obras

"Hoje todo mundo não defende a seriação? Pois sou a máquina de minha própria matriz..." (35).

Nos últimos anos de sua vida, Vicente retoma algumas obras dos anos 20, reconhecidamente as de maior impacto, acirrando o debate artístico. As questões que surgem diante desse fato são várias e bastante incômodas: por que reproduzir obras de modo tão similar? Por que em algumas telas repetir a data e não deixar claro a datação do novo quadro? O que teria levado o pintor a não manter o ritmo criativo e propor novas soluções?

Ele próprio justifica a necessidade de refazer os quadros que desapareceram em incêndios, por sequestro dos nazistas ou que se perderam por razões outras, a exemplo da obra Fim de combate, destruída por superstição, por Oswald de Andrade. A respeito da retomada, Walmir Ayala indaga o pintor:

"___ Você pintou outra vez quadros de 1924 a 1925. Isto repugna a muitos. Quer explicar?"

"___ Sim, refiz antigos projetos, como qualquer arquiteto pode fazer... É um direito que me assiste, o de usar fórmula que criei... Vivi tanto tempo longe do Brasil, meus melhores quadros estão em museus europeus, muitos foram perdidos na guerra, em incêndios. Eu que guardei os projetos to

dos, quero refazê-los aqui. Picasso com o tema 'O pintor e o seu modelo', fez mais de 40 variantes... Em meus quadros, que chamaria variações, há muitos detalhes que se modificam, nunca é o mesmo quadro" (36).

A crítica, nestas alturas, já se havia estabelecido. Aracy Amaral é uma das primeiras a chamar a atenção sobre o fato. Repetindo palavras de Vicente: "... resta-me apenas uma fotografia e o direito de refazê-la..."; quando, em artigo no jornal O Estado de São Paulo, 13 de junho de 1970, comenta a carta que o pintor lhe envia para justificar-se, Aracy comenta: "A propósito, nunca ficou suficientemente esclarecido o rumor nesses últimos anos, de que a retomada de temas de quadros dos anos 20, dos quais o artista elaborava nova versão, se acompanhava da datação que correspondia à primeira versão" (37).

Por outro lado, o escritor Walmir Ayala, tomando partido, refuta a observação feita: "Quer nos parecer que se tratava de uma decisão confessa do pintor, de refazer sua obra destruída... Só o fato de Vicente escrever a Aracy Amaral, informando que o faria, que se reservava o direito de fazê-lo, já o exime de má fé. Falsificação não se alardeia, muito menos em documento remetido a um especialista. Trata-se de uma declaração aberta e pública que ele muitas vezes expressou, como prova de seu zelo nacional, a vontade de devolver ao Brasil o que lhe fora sonogado por tantos anos de ausência (...). Com certeza essas molas de dúvida são muito raras, pois Vicente não teve tempo para levar avante a idéia

generosa, abrangente e ambiciosa, de repetir para o Brasil, toda a sua obra perdida ou instalada no exterior de forma de definitiva. Foi um sonho cujos ensaios foram suficientes para agitar o cioso ninho de nossa crítica" (38).

Procurando passar a limpo este episódio, vários fatos podem ser arrolados e se não esclarecem nem justi ficam de todo a atitude de Vicente, pelo menos encaminham um entendimento deste modo de agir.

São anos que se seguem ao seu enfarte e ao seu re torno ao Brasil, em 1957, depois de quase onze anos de ausên cia. O momento é bastante polêmico e difícil para os artistas, principalmente para os que não acompanham as influências das propostas das Bienais, do Abstracionismo e, a seguir, do Neo concretismo, da Arte Objectual. Portinari é um dos artistas que recebe várias críticas pela sua "desatualização", chegan do a realizar algumas composições em que a geometrização ex cessiva diminui o fôlego de suas imagens, como na obra "Fave la com músicos", de 1961. Vicente, percebendo direta ou indire tamente o problema, realiza alguns trabalhos abstratos, como as suas monotipias (figs. 116 e 117).

Percebe o drama que continua sendo o do mercado de arte. Comenta, quando do falecimento de Cândido Portinari, em 1962, a amigos: "... agora sim vamos começar a vender as nossas obras..." (39). Ou em outras palavras, entende que o mercado artístico só havia atingido alguns artistas, e que agora, com o desaparecimento de uma de suas "estrelas", pode ria haver chances para outros, inclusive para ele. É o que



116. O garrafão, monotipia, 1962. Col. Galeria Metropolitana de Arte do Recife



117. A vida, monotipia, 1962. Col. Galeria Metropolitana de Arte do Recife

ocorre. A partir desse momento, os convites para expor e vender as suas obras vão surgindo. Todavia os convites não dependem de um único fator, e sim de um que vai desencadeando outros. Logo após o seu regresso, é contratado como professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Nos anos seguintes várias exposições de suas obras são feitas em Paris e no Brasil; algumas obras importantes dos anos 20 são adquiridas, como: Os calceteiros, de 1924, pelo Palais des Congrès de Liège; A caça, de 1923, Um copo de vinho, de 1925 - pelo Museu Nacional de Arte Moderna de Paris. Em 1965, toma posse do cargo de Diretor de Turismo da Prefeitura Municipal de Olinda. Ao lado de vários artistas jovens, João Câmara Filho, Wellington Virgulino e outros, funda o Atelier + 10. Entre 1966 e 1968, assume o cargo de professor colaborador do Instituto Central de Artes de Brasília (40). O futuro parece promissor, reacende a esperança de poder vender um número maior de telas e sobreviver de sua pintura.

Entretanto, vê-se diante de um mercado cujas regras não suportam grandes riscos: liquidez das obras produzidas, obras ligadas à promoção da crítica têm campo mais fácil. Na realidade, o mercado artístico brasileiro nunca foi muito favorável aos artistas, principalmente àqueles que não possuem os seus nomes ligados a biógrafos famosos, ou que não são valorizados pela crítica de periódicos, ou mesmo que não são motivo de propaganda pelos "marchands".

Vicente, quando deixa o Brasil pela segunda vez, em 1921, não é levado a Paris apenas pelo desejo de aperfei

goar-se cultural e tecnicamente; mas também para viver da pintura, o que significa vender as suas obras - o fato de não ter vendido as obras encomendadas ao Sr. Togores tem o peso para a sua saída. A prolongada ausência do país coopera para não ser promovido com alguns outros nomes ligados ao Modernismo e que passam a conhecer a comercialização das obras pelas galerias e leilões. Um sintoma do esquecimento do nome de Vicente está, por exemplo, no fato de não ser citado em uma obra panorâmica como a História da Arte Brasileira de P. M. Bardi. O autor chega a pedir desculpas pela omissão. O pintor comenta o lapso demonstrando ressentimentos mais amplos: "Bardi me escreveu uma carta escandalizado e pedindo perdão por não ter citado meu nome em seu trabalho sobre pintura brasileira. Agora que o meu nome volta a ser considerado, e que sai do esquecimento, posso confessar que houve sempre certa má vontade em torno da minha pessoa. Digo-o sem rancor, porque o ato de viver tem sido mais importante para mim do que qualquer possível glorificação. Hoje estou vivo e atento a tudo; como nos meus vinte anos" (41). Posteriormente, Antonio Bento insiste nesse aspecto, lembrando que, depois da Semana de Arte Moderna até os anos 60, Vicente expôs poucas vezes aqui no Brasil, ficando injustamente esquecido; e que a seu ver "... o maior equívoco, omissão ou erro ... contra Vicente do Rêgo Monteiro, deve ser imputado ao júri da Bienal de São Paulo de 1963, que praticou o desatino de cortar os trabalhos por ele enviados àquela competição ... o artista provavelmente concorreu com obras abstratas" (42).

O mercado de arte alcança maior "vitalidade", prin

principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, entre meados dos anos 60 e início de 70 - de modo especial em 1971, com a queda da Bolsa; parece promissor investir em quadros (43). Vários artistas são valorizados e suas obras comercializadas neste ínterim; e na medida em que obras dos artistas modernistas passam a alcançar boa cotação, tendo o seu nome ligado ao Modernismo, percebe a chance para vender as suas telas. Os reflexos da comercialização de quadros chegam ao Recife; expõe obras recentes, em 1969, na Galeria Ranulfo, com texto de Gilberto Freyre no catálogo. No mesmo ano, expõe no Rio de Janeiro, na Galeria Barcinski, com catálogo prefaciado por Walmir Ayala. São exposições de sucesso e que lhe dão um novo ânimo. E não é sem tempo, a sua situação econômica é crítica. As pessoas que o acompanham nesses últimos anos de vida enfatizam bastante tal aspecto. Mariane Peretti, descrevendo as condições em que vive no Recife, num pequeno apartamento da Praia Boa Viagem, dá uma idéia: "... Era um edifício enorme.. e os moradores, em sua maioria ou eram estudantes ou prostitutas... No apartamento tudo era arrumado e limpo. O próprio artista lavava e passava suas próprias roupas" (44).

As obras apresentadas nas últimas exposições são recentes; porém boa parte delas constituem este "refazer obras do período de maior fama", indo ao encontro do incremento e regras do mercado e às dificuldades econômicas do pintor. Essas forças parecem convergir e serem mais reais do que os propósitos defendidos por ele: "Ao reconstruir minha obra perdida para o Brasil, pretendo dar-lhe o tamanho ideal para ela: o mural" (45). É uma intenção que não chega a vingar; não

recebe convites para tais propósitos; mesmo porque, e infelizmente, aqui no Brasil, pelos registros da História da Arte, poucos incentivos ocorreram para a elaboração de murais. O final dos anos 60, que vive grave crise política, com consequências desastrosas no campo artístico, está longe, tanto na esfera pública, quanto particular, de convocar artistas para a elaboração de murais. A censura e a repressão provocam danos irreparáveis no campo artístico. Vicente é vítima de agressão do regime político pós 64, quando em Brasília, em 1968, algumas de suas obras são destruídas. Parece vingar mais a idéia do "refazer" por causa das vicissitudes, do que por problema "estético-plástico", propriamente dito, que enfatiza: "... Para mim um quadro é um problema plástico que posso resolver muitas vezes e que não se fossiliza no tempo. É um desafio que me proponho" (46).

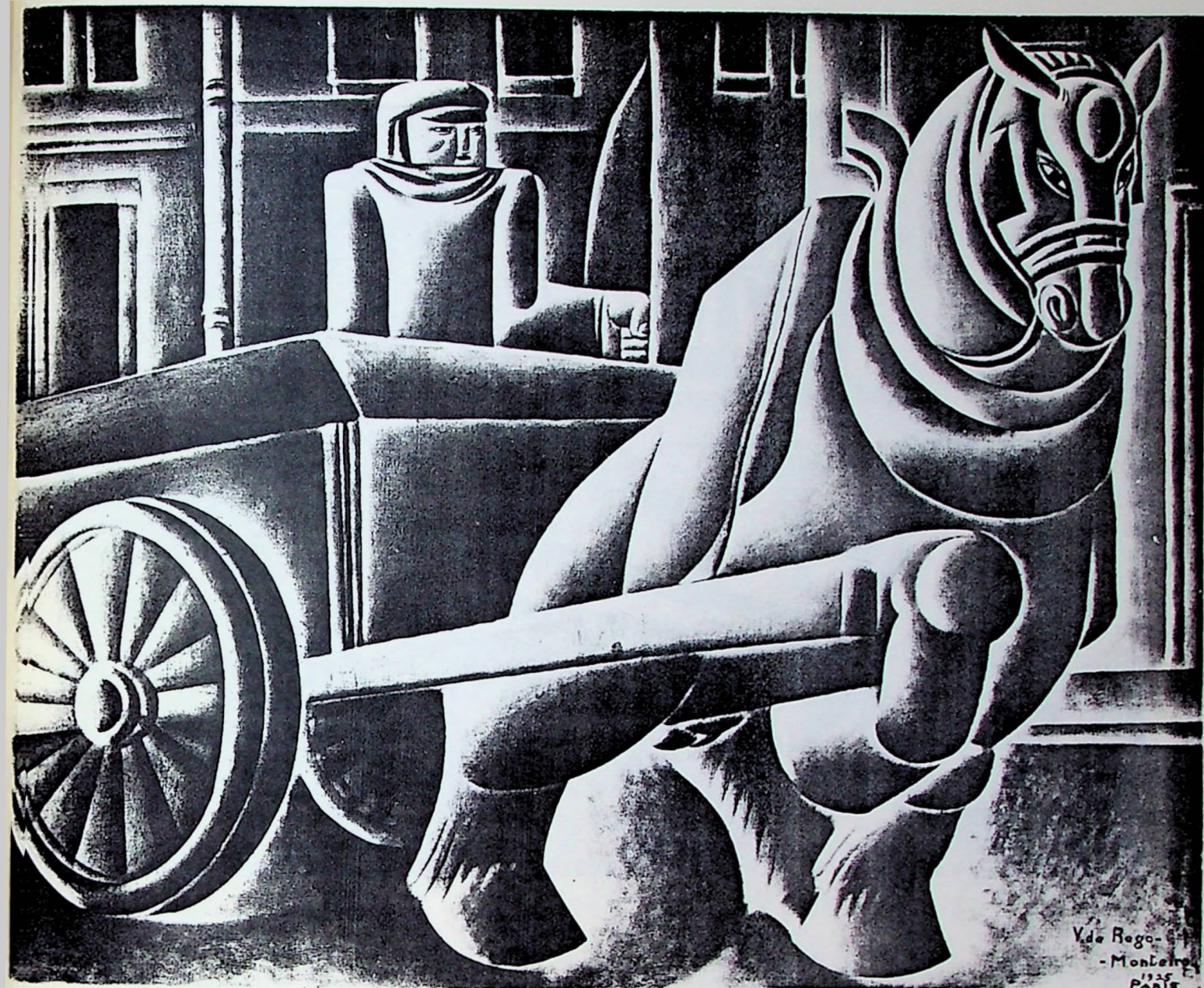
O "refazer" obras dos anos 20 não obedece a nenhuma sistematização. A datação é irregular: no início repete a data correspondente aos anos 20, e depois das pressões da crítica passa a colocar a datação do novo quadro. As alterações não deixam claro a intenção de seriação ou de variações defendidas por ele. Não há um eixo ou um recurso didático que encaminhe a tal conclusão. As alterações parecem ocorrer mais ao acaso ou impulsivamente, do que por um cálculo, uma escolha que faça uma previsão do que vai ocorrer - como acontece nas seriações; ou um esquema central, um eixo e sequenciamento típico das variações. Na experiência O mundo que a cafeteira criou, 1942, por exemplo, demonstra esse objetivo. Não é o que se passa nos anos 60. As alterações às vezes sutis, como

nas obras Pietá, de 1924, e Pietá, de 1966. Às vezes evidentes, como nos quadros O Carreteiro, de 1924, e O Carreteiro, feito provavelmente durante os anos 60, no qual as posições das figuras estão mudadas (figs.118 e 119).

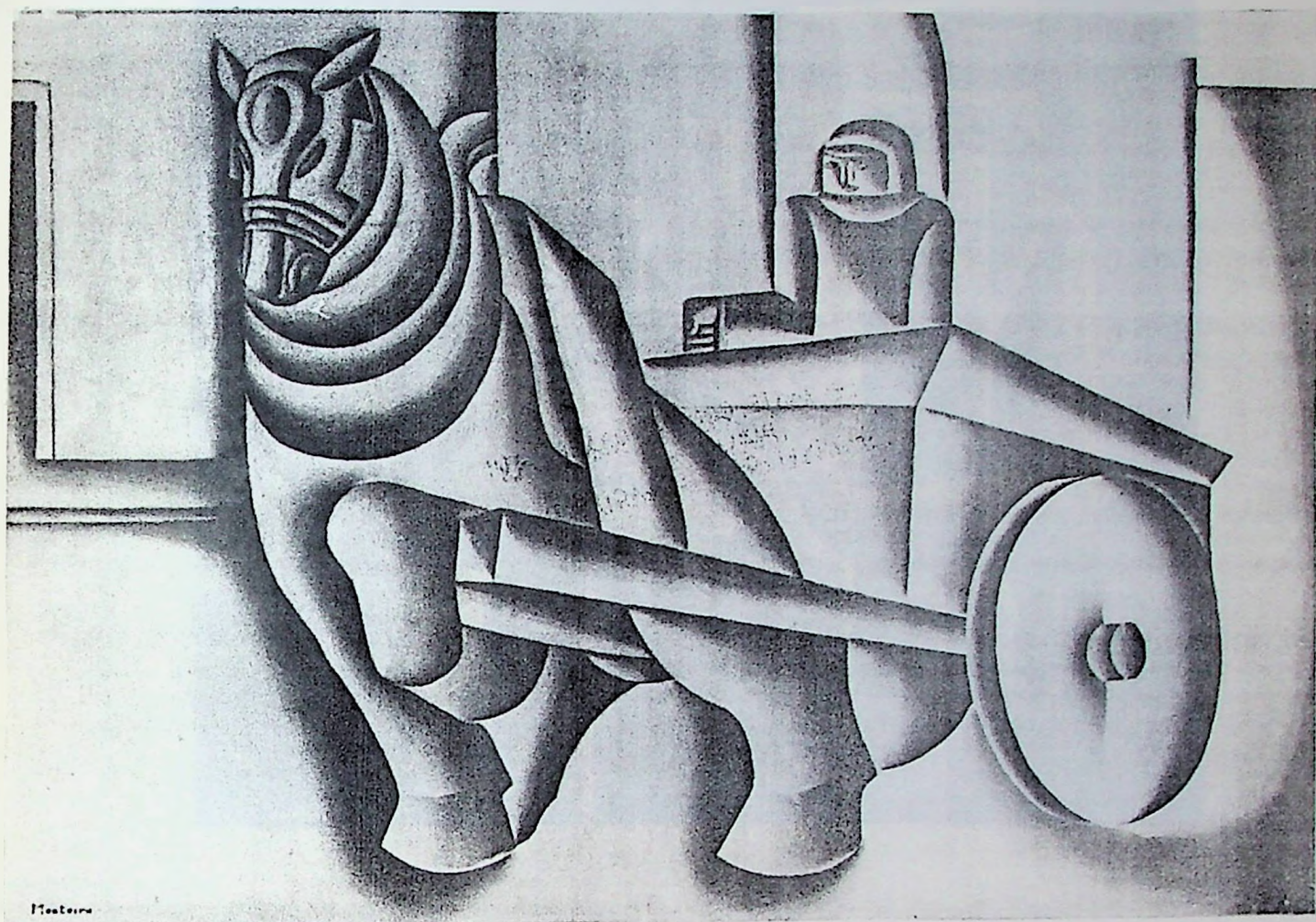
A idéia de que é mais provável que tenha refeito as obras por pressões de mercado, econômicas, e não por questões plásticas, é reforçada por um outro aspecto: Vicente não entra no frenesi do "refazer" as suas telas logo depois do desaparecimento delas, quando a memória das mesmas se encontraria mais clara. Entretanto, essa não é uma afirmação muito categórica. Ela pode ser diluída pelo fator emocional, ou pelo fato do pintor não querer retomar a obra logo após a sua perda ou destruição. Há poucas notícias de que tenha refeito obras nos anos 20, quando parte delas é destruída em incêndio. Algumas são retomadas após a sua execução, sofrendo variações (fig.120). São casos esporádicos. Sempre apresenta-se cuidadoso no registro das obras através de fotografias ou esquemas (figs. 121 e 122).

Ao realizar as várias versões, Vicente mantém, de modo geral, não apenas o título do quadro dos anos 20, mas também uma composição similar. E, como já foi lembrado, o que provoca celeuma é, principalmente, o fato de chegar a usar a mesma data da primeira versão.

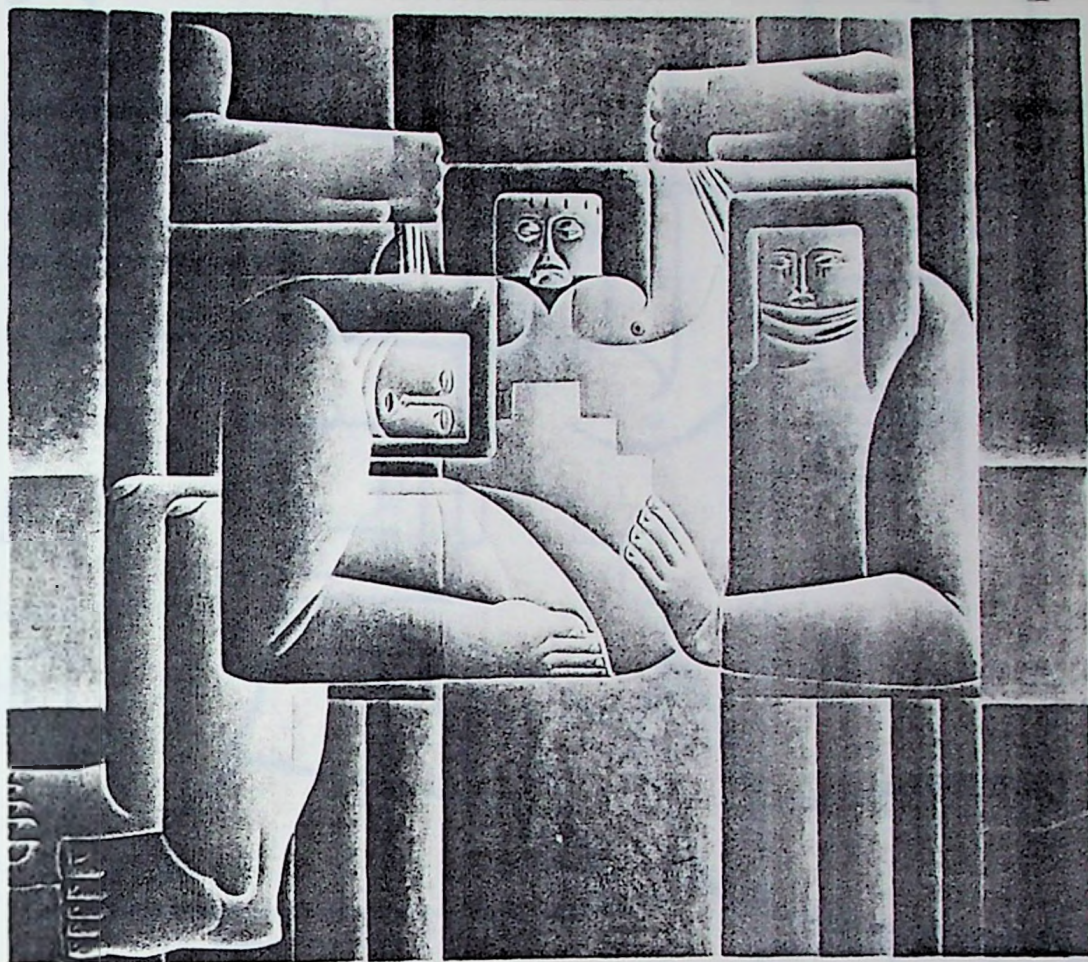
Na obra O atirador de arco, na versão dos anos 60, mantém a mesma data de 1925. A primeira versão, feita em Paris e citada anteriormente, obedece a uma composição mais armada. Saltam logo, de pronto, a rigidez dos corpos das duas figuras em posição assimétrica e, em maior evidência, a fron



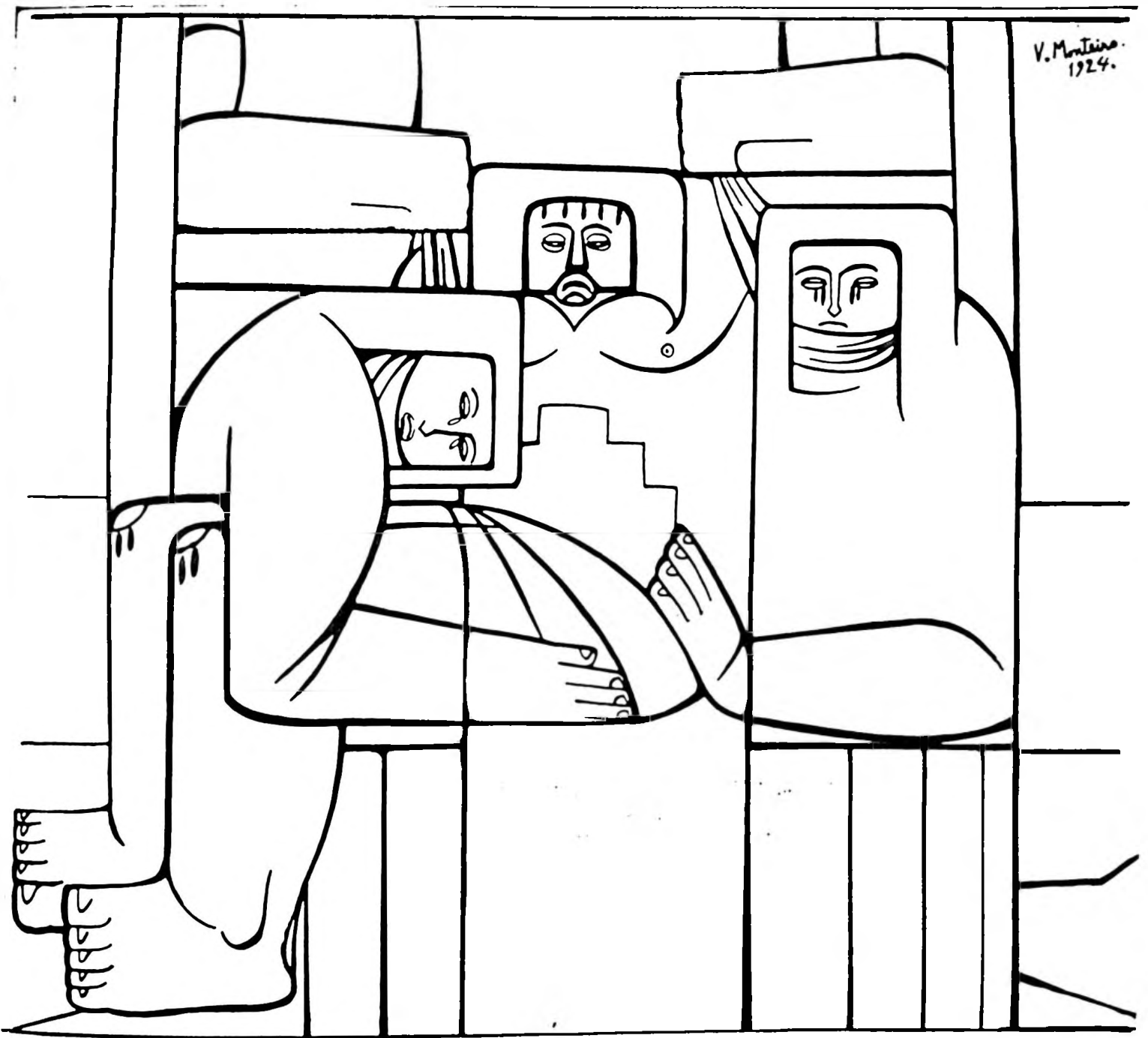
118. O carreiro, óleo, 1925. Coleção particular, Paris



119. O carreiro, óleo, versão - déc. 60. Coleção particular

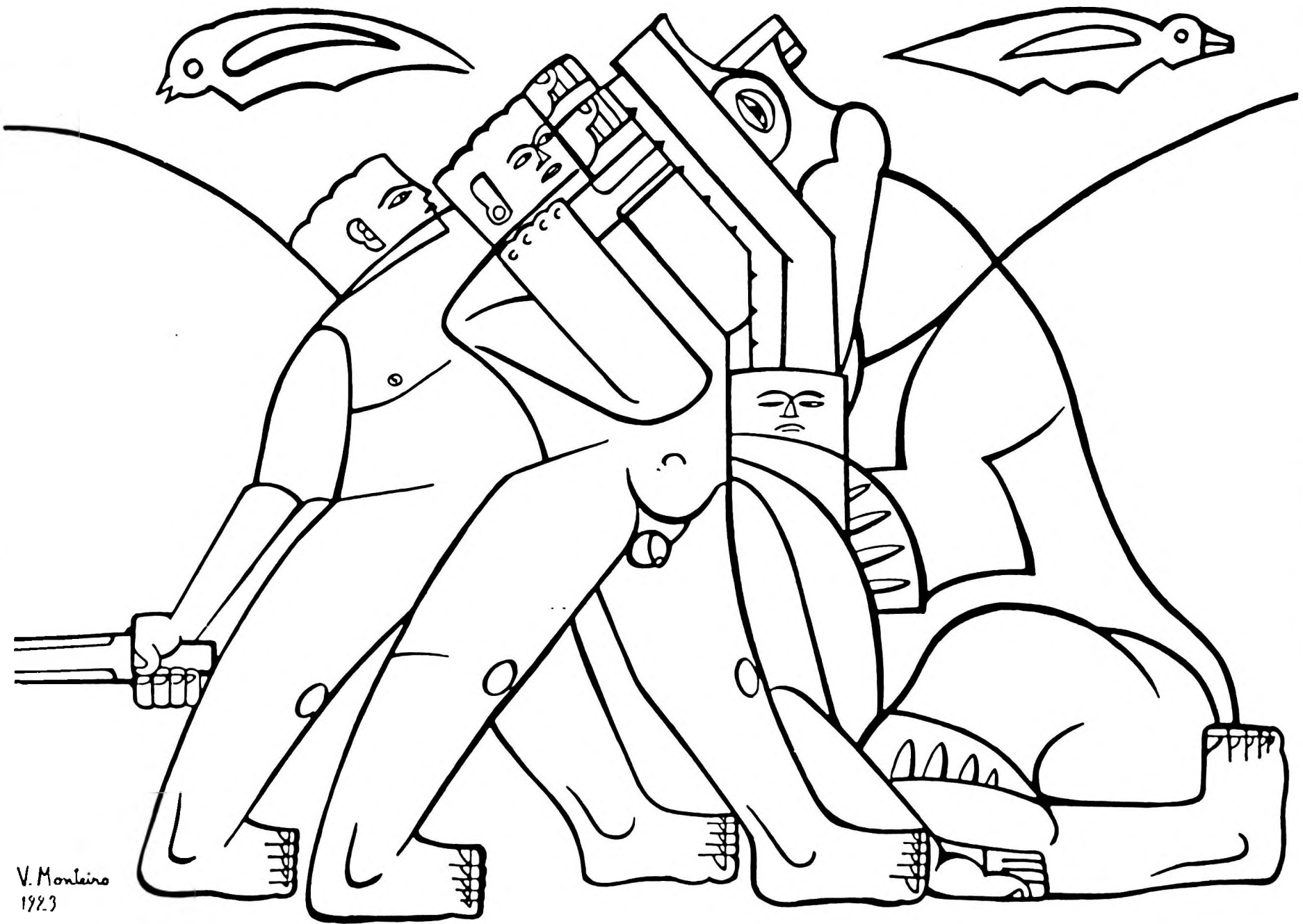


120. Descida da Cruz, óleo, 1924. Coleção particular, Paris



121. Descida da Cruz, esquema. Coleção particular

122. A caça, esquema. Coleção particular



V. Monteiro
1923

talidade dos pés. Na segunda versão, as figuras têm as pernas mais flexionadas. O que distingue mais uma versão da outra é o cromatismo. A segunda versão é um monocromo sépia, com os arcos superiores mais escuros, do mesmo tom que o fundo. Na primeira obra, a flecha e o arco, assim como os arcos superiores que formam o fundo, têm o tom azul-esverdeado escuro, o que serve para demarcar mais os elementos da composição. Os corpos são ocre colocados sobre um "terra de Siena-queimada". Quanto ao mais, as duas composições assemelham-se ao jogo de figuras repetidas, com a "proposta de achar os êrros". Certamente, não é o que Vicente se propõe. Para o artista, como já foi dito, as segundas versões são realizadas com o objetivo, também, de recuperar obras perdidas. O que não é o caso desta: O atirador de arco, de 1925, encontra-se a salvo, no Museu Metropolitano do Recife, e a segunda versão em coleção particular em São Paulo (fig. 123).

A obra Pietá, feita em Paris, em 1924, faz parte da Coleção Gilberto Chateaubriand; a segunda versão, realizada em 1966, é adquirida pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e provoca focos de crítica, porque coloca a data da primeira versão, 1924. No primeiro quadro, a angulação é mais marcada, os corpos mais armados, o tórax do Cristo mais erguido, a sua face não tão frontal como na segunda versão. À primeira vista, as diferenças são sutis, quer nas linhas básicas, quer no cromatismo. Entretanto, o olhar mais aguçado percebe, no confronto, a primeira obra mais convincente, mantendo maior coerência com a evolução da produção das obras dos anos 20, quer na visão estética, quer no acaba

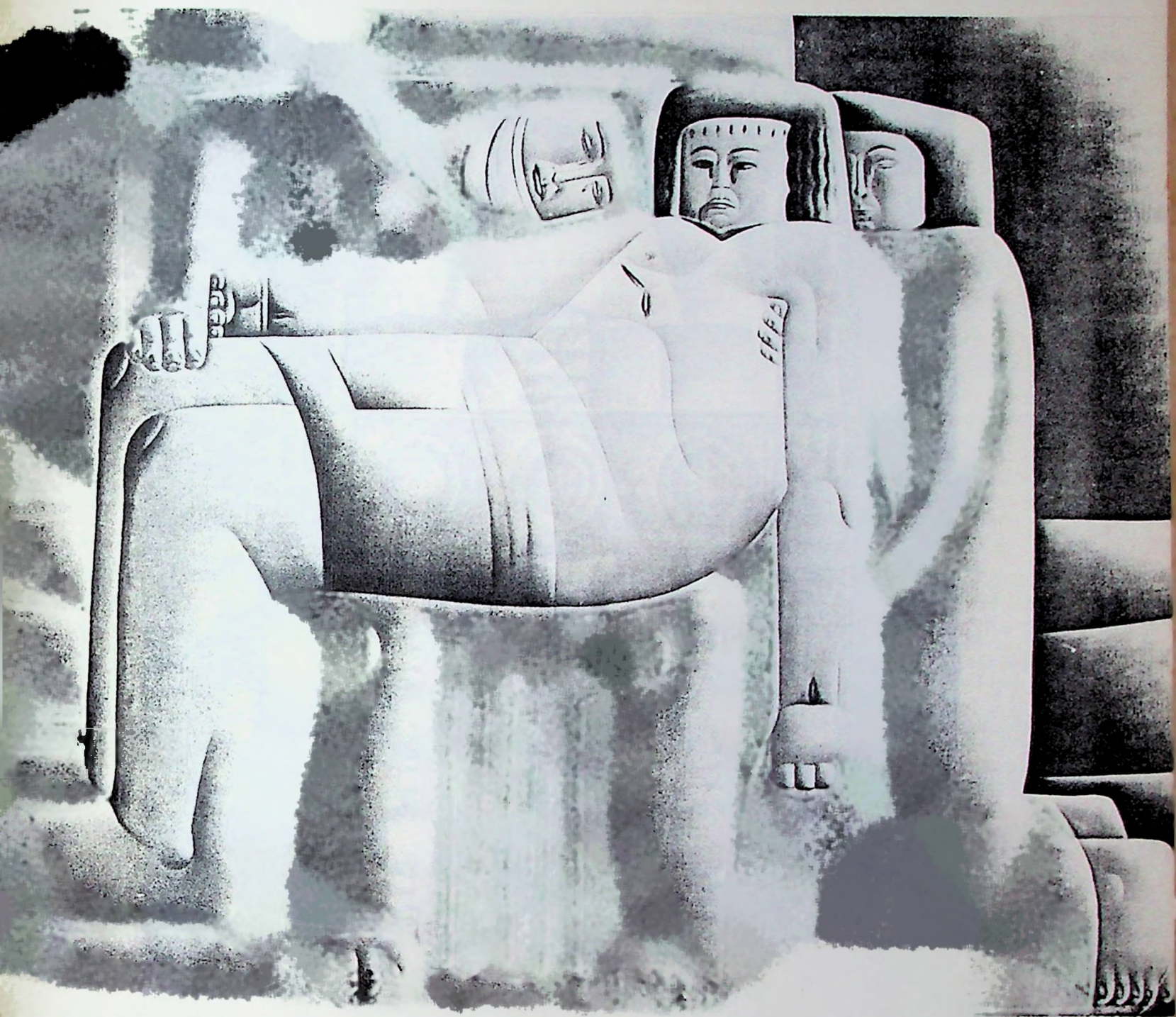


123. Atirador de arco, óleo (versão - déc. 60). Coleção particular

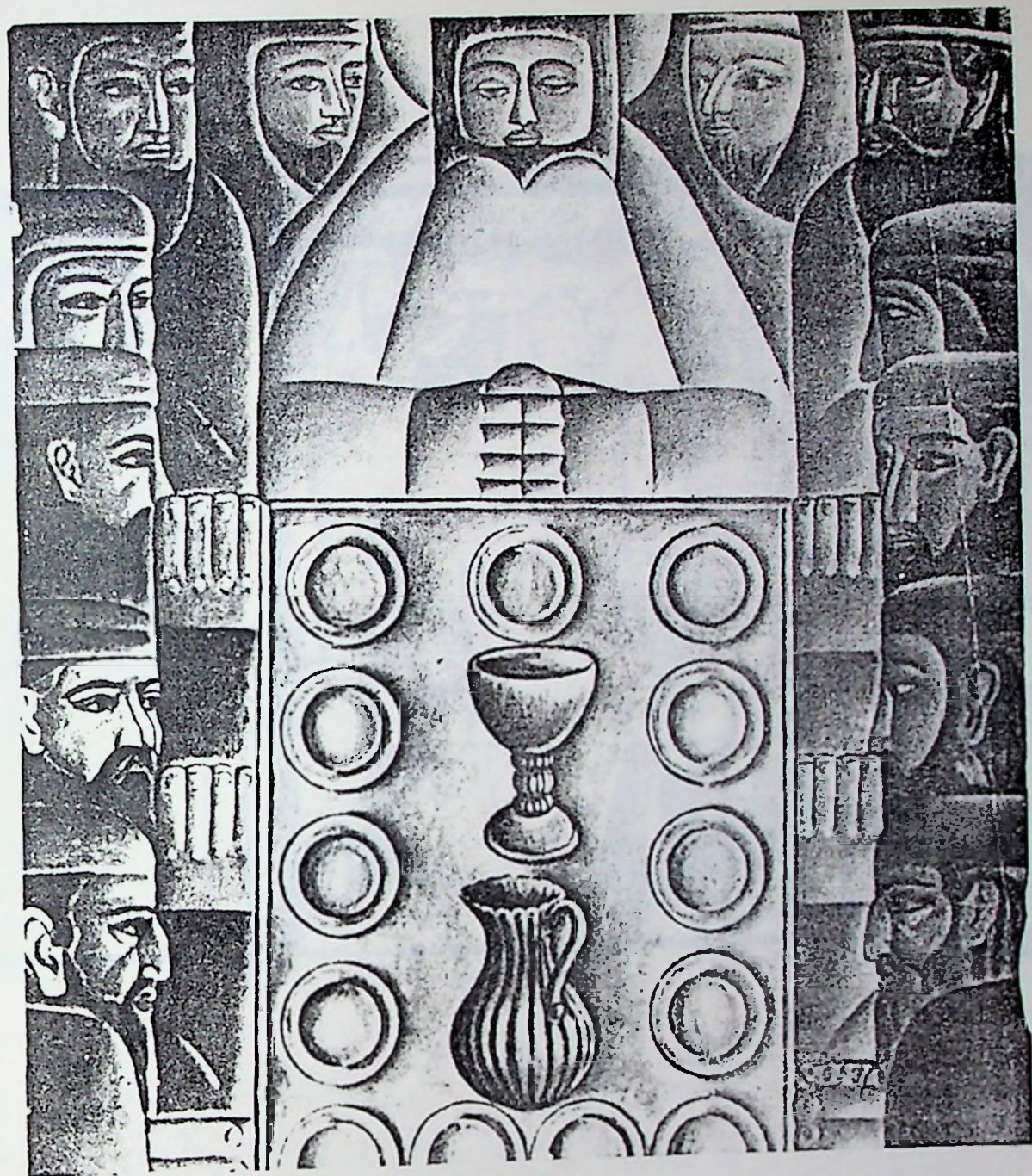
mento técnico (fig. 124).

As diferenças saltam nas versões da Santa Ceia. A primeira, realizada em Paris, em 1925, tem a horizontal marcada pela posição da mesa, orientando o enquadramento das figuras, que por sua vez são resolvidas dentro da estrutura do "molinete". Como acontece nas demais segundas versões, o rigor é atenuado, apesar de manter a estrutura de encaixe do Cristo e dos apóstolos. A mesa tem ainda a sua posição central mas é frontal-vertical; os objetos também são alterados. Os traços fisionômicos estão alterados; o Cristo da primeira versão possui traços reduzidos, como os de suas figuras protótipo, o que não é retomado. Aliás, é uma diferença marcante, nas versões tardias os semblantes são sempre alterados, ora mais tensos, ora mais adultos, ou mesmo mais jovens. São figuras mais distantes, não só no tempo, mas na visão e nas sínteses alcançadas a partir das culturas primitivas, antigas ou modernas, características dos anos 20 (fig. 125).

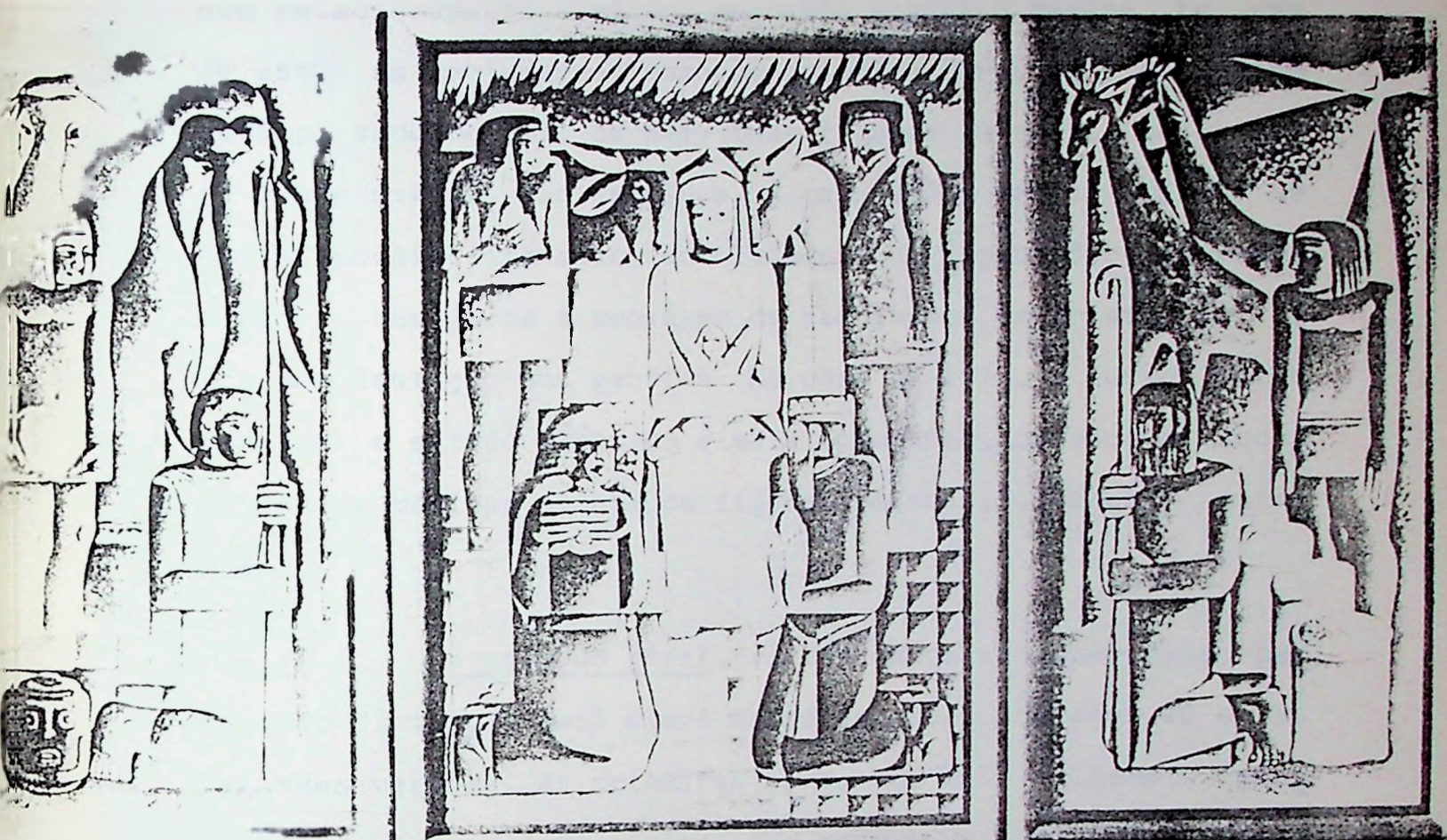
Depois de ter passado pela "demolição" da crítica, passa a ter cuidados especiais. Na versão Adoração dos Magos, de 1970, (fig. 126), insere duas telas laterais, nas quais se somam outras figuras além das colocadas na obra de 1925; acrescenta: girafas, elefantes - lembrando uma parada circense - e mais pastores, camponeses, um pote com cabeça semelhante à figura totêmica, sacos de cereais; assina com a seguinte indicação: "V. do Rego Monteiro pintou na Barra, G.B., 70". Em relação à primeira versão, no tríptico de 1970 a Virgem é mais magra e morena, a expressividade e os traços são mais prosaicos,



124. Pietã, òleo (versão - 1966). Coleção MAC-USP



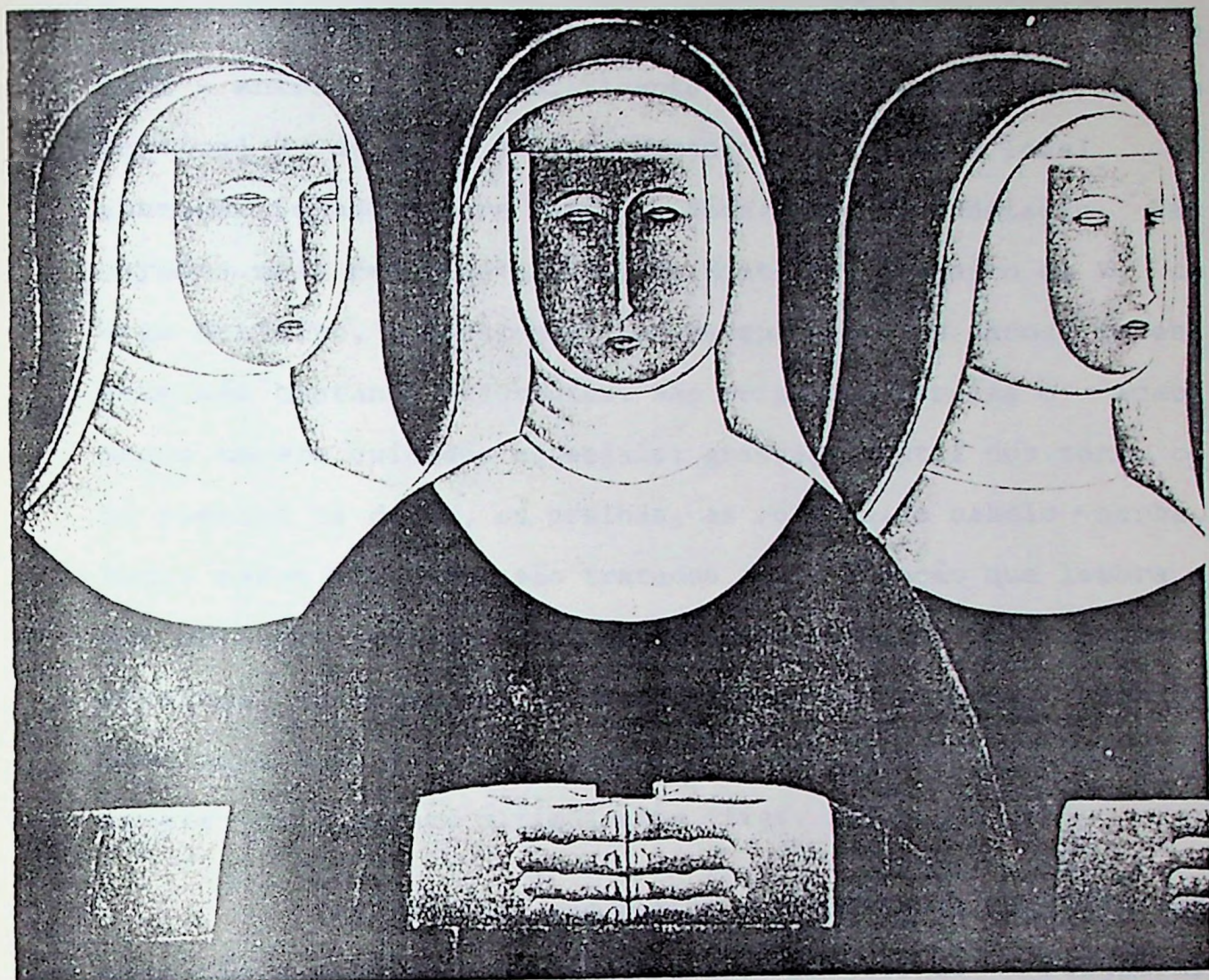
125. Santa Ceia, óleo (versão - déc. 60)



126. Adoração dos magos - tríptico, óleo, 1970. Barra-Rio

o que é extensivo aos demais personagens. A atitude da Virgem com o Menino é de maior proteção - a mãe está mais integrada num relacionamento afetivo, enquanto segura o Menino. Em vez de estar na manjedoura, como na primeira obra, aqui o Menino está pousado no colo da Mãe. Duas figuras laterais, um cachorro e uma ovelha, são omitidos. A panorâmica indica clima de festa, possibilita maior envolvimento do espectador, ao mesmo tempo em que passa a mensagem do nascimento de Cristo e de sua manifestação aos gentios. Na obra de 1925, a fusão entre mensagem e estudo plástico é mais homogênea, provoca a necessidade de meditar diante de figuras perenes, solenes, estranhas.

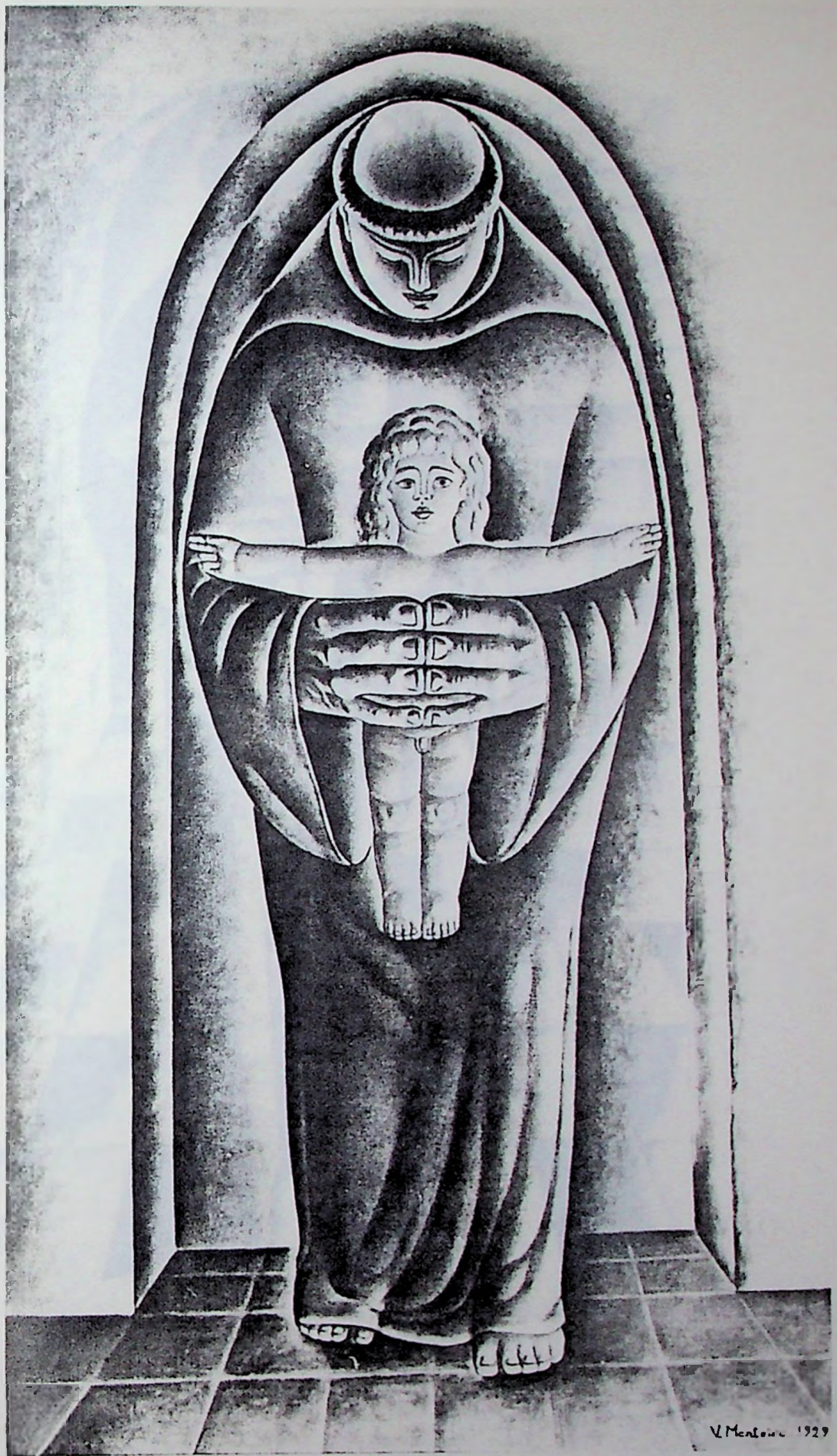
De um modo geral, vários dados são observáveis permitindo distinção mais clara entre as obras dos anos 20 e as segundas versões. As primeiras obras são mais sólidas e equilibradas em suas composições. São sempre mais rigorosas: linhas rígidas - com o olho perto da tela verifica-se o esquema básico resolvido, há sempre a marca do lápis, da régua, do compasso; figuras mais armadas; a frontalidade fica em maior evidência e a estilização é maior e mais harmônica (fig.127). Estes aspectos são válidos principalmente para detectar a colocação dos elementos assimilados das culturas primitivas, antigas, clássicas. Nas primeiras obras estão, ainda, em maior evidência: a influência do Purismo, a recuperação dos elementos do cubismo legeriano; os traços faciais miúdos, marcados e próximos à fonte inspiradora, particularmente às igaçabas; as linhas e as cores são mais firmes, precisas.



127. As religiosas, óleo, 1924. Col. Gilberto Chateaubriand

Há outros indicadores para uma perícia: a assinatura - entre 1923 e 1925, Vicente comumente assina em coluna vertical V. de Rego, abaixo, Monteiro, às vezes o local da execução (quase sempre Paris ou Nice), abaixo a datação. Nas versões mais recentes assina: V. Monteiro, Monteiro ou V. do Rego Monteiro, o local não costuma aparecer. Os dados artesanais são bastante relevantes. Nas primeiras versões o acabamento merece cuidados especiais: graduação sutil dos tons, como resolve os dedos, as orelhas, as rótulas, o cabelo - barba, todos esses elementos são tratados com a atenção que lembra a dos artistas medievais anônimos, especializados em resolver detalhes. As telas bem finas, usadas nessas versões, contribuem para a perfeição do resultado final. Esses cuidados artesanais declinam nos últimos anos (figs. 128 e 129).

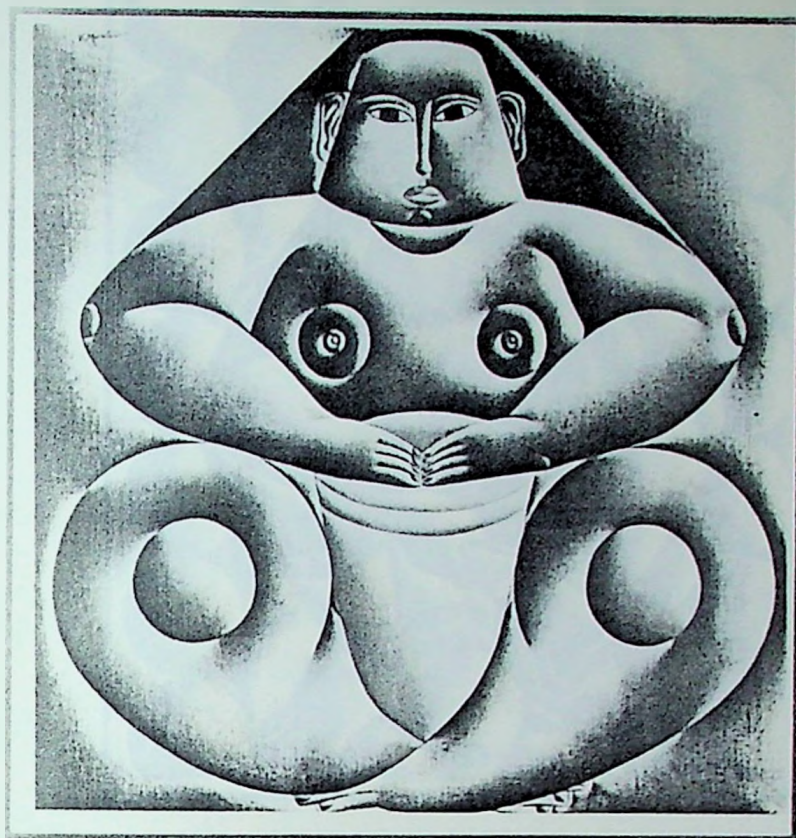
As críticas que recebe por causa das segundas versões não o motivam a continuar com o "projeto de recuperar obras passadas"; mesmo porque não tem muito tempo pela frente (47). Ao lado das pressões e solicitações, a saída que encontra é a de voltar à similitude passada. Várias obras de temas bíblicos, tótems indígenas, às vezes um toque nos temas mais prosaicos vão ocorrendo (figs. 130, 131, 132 e 133). É o momento de seu "Antigo Testamento": Moisés recebendo as tábuas da lei, Sansão, Sansão e Dalila (figs. 134, 135 e 136). São várias obras que guardam dos primeiros Vicentes semelhança na temática religiosa, um pouco da frontalidade, algo dos tons. Mas são imagens feitas sob certo esgotamento artístico, sob o tremor da idade, da pressa da entrega das encomendas, da incerteza econômica. Nelas não se encontram mais o silêncio e a



128. Santo Antonio, óleo, 1929. Coleção particular



129. Santo Antonio, óleo, 1970. Coleção particular



130. Figura sentada, óleo, déc. 60. Coleção particular

131. Multiplicação, óleo, déc. 60. Coleção particular



132. Cortador de côco, óleo, déc. 60. Coleção particular

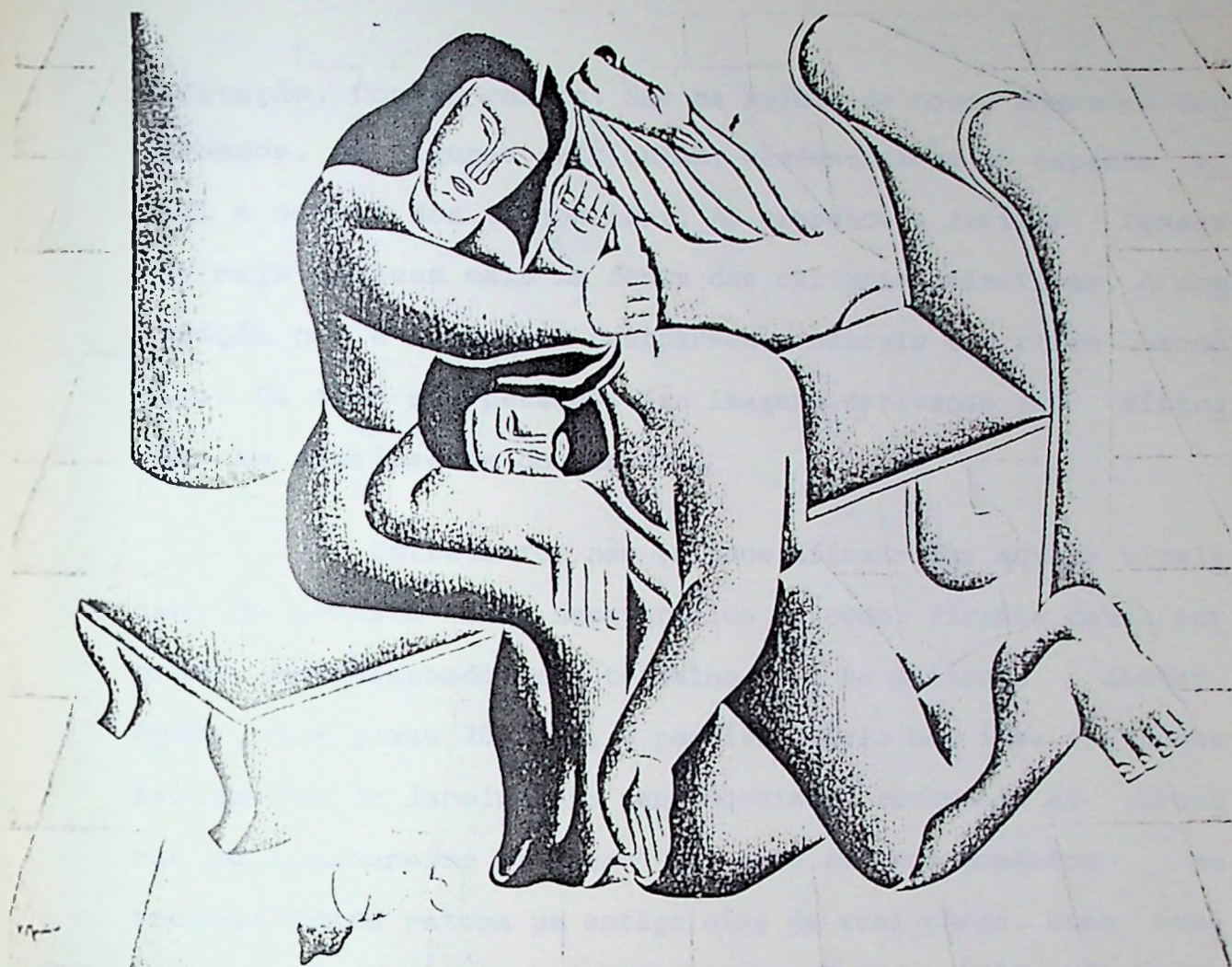
133. Vaqueiro, óleo, 1969 ou 1970. Coleção particular



134. Moisés recebendo as Tábuas da Lei, óleo, dec. 60. Coleção particular



135. Sansão, óleo, déc. 60. Coleção particular



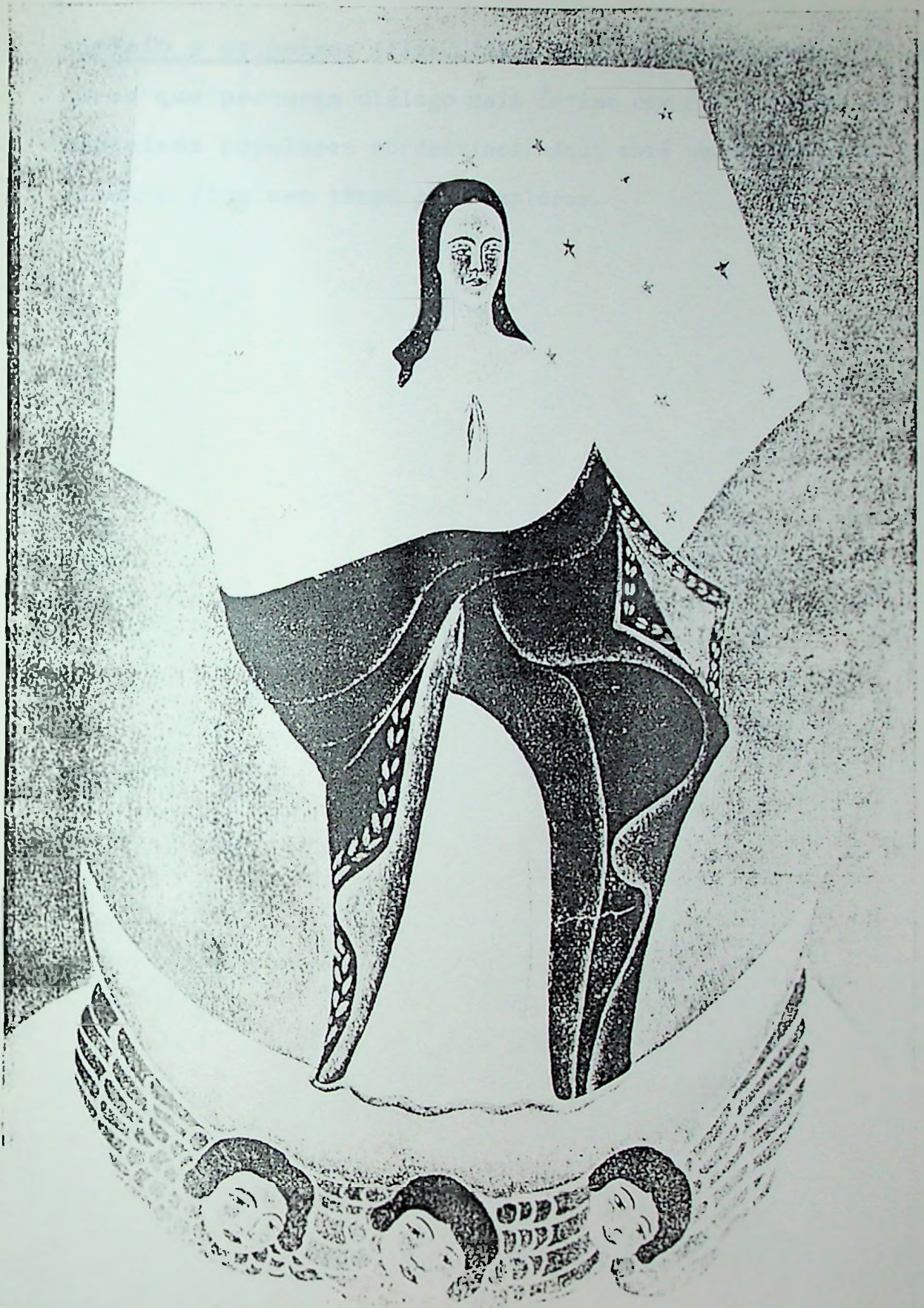
136. Sansão e Dalila, óleo, d.éc. 60. Coleção particular

meditação. Contêm ruídos. São os ruídos de novos momentos con
 turbados. As figuras gesticulam, distanciam-se do aspecto ri
 tual e solene dos tempos idos. As expressões faciais tensas
 não rejuvenescem mais na fonte das culturas primitivas. A com
 posição não é rigorosa. Desaparece o cálculo e o ritmo harmô
 nico. Os tons são pesados. São imagens derivadas das distra
 ções ou dissipações do momento.

Entretanto, não se pode afirmar que aquela vitali
 dade do artista tenha desaparecido de todo. Vicente causa sur
 presa, entusiasmado pelo trabalho, não se deixando abater.
 Agora, com quase 70 anos, é possível vê-lo nas idas e vindas
 Recife-Rio de Janeiro, no seu "Gordini", lembrando as loucu
 ras do aventureiro da "Demo" dos anos 20. Nos momentos de
 tranquilidade retoma um antigo eixo de suas obras. Esse come
 çara a tomar forma ao lado da elaboração das naturezas mortas
 dos anos 40: as imagens voltadas à iconografia barroca. A sua
 Recife de igrejas e estatuária famosas, as viagens pelas cida
 des mineiras, inspiraram algumas telas. Como a Assunção - 1944
 (fig. 137) de linhas simplificadas e que adaptam a estatuária
 regional. Ou como, ainda, a Assunção - 1941 (fig. 138), que
 traz uma aproximação maior com os santeiros populares pernam
 bucanos. É uma Virgem menos européia do que a de 1944; é mais
 magra, morena. A estilização do céu com estrelas "bordadas" so
 bre a Virgem, lembra o teto de capelas singelas; a simplifica
 ção da roupagem, a meia lua, repetem o gesto e o gosto do ar
 tista anônimo. Nos anos 60, retoma imagens em que já havia co
 meçado a sintetizar a herança barroca com o gosto rude e re
 gional. As suas imagens de São Francisco e os pássaros, Santo

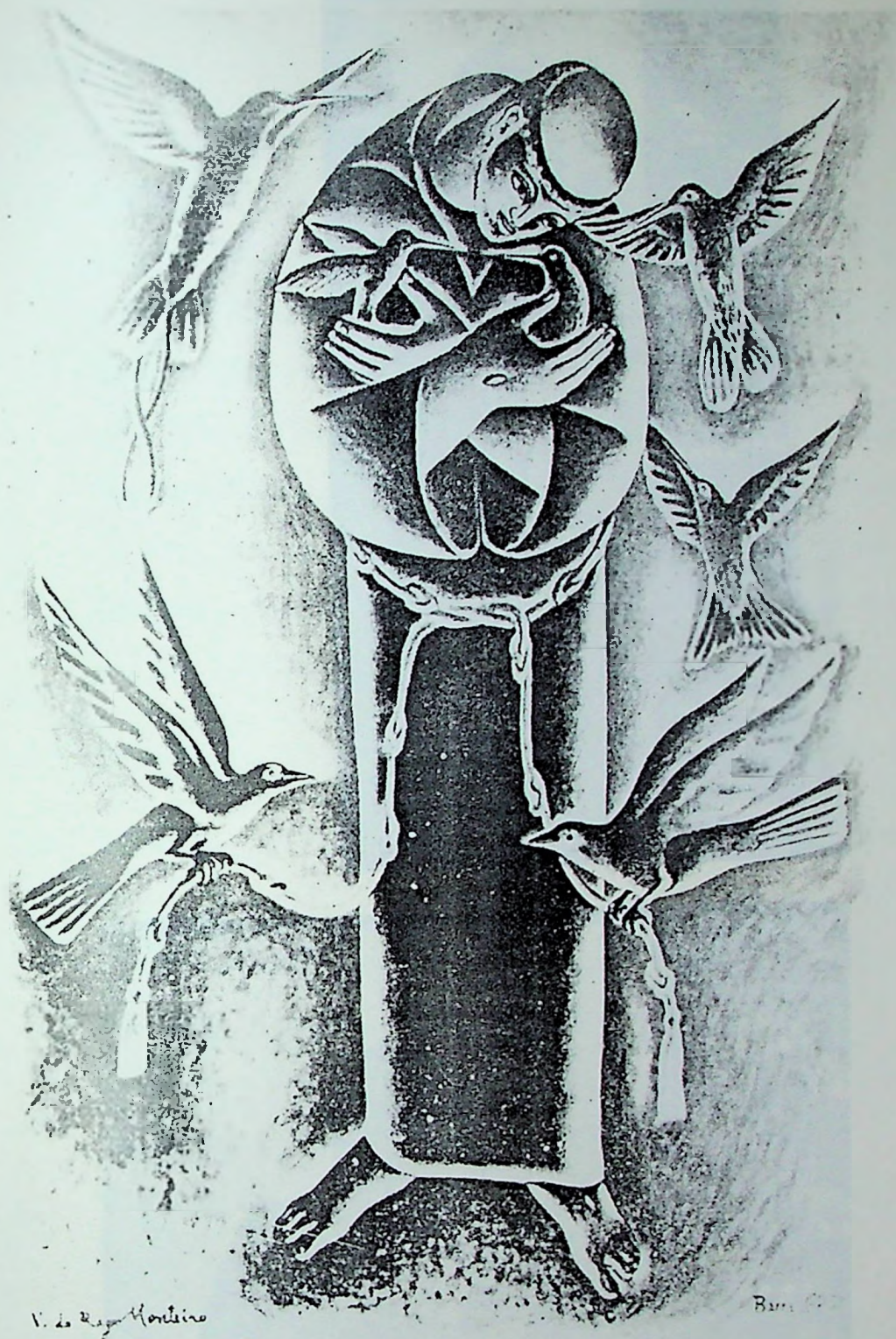


137. Assunção, óleo, 1944. Col. Museu do Estado, Recife



138. Assunção, óleo, 1941. Coleção particular

Antônio e os peixes (figs. 139 e 140), são comoventes. São obras que procuram diálogo mais íntimo com os oleiros e os santeiros populares nordestinos. Aqui está um outro filão que Vicente fica sem tempo para explorar.



139. São Francisco e os pássaros, 1970. Coleção particular



140. Santo Antonio falando aos peixes, 1970. Col. Galeria Metropolitana do Recife

NOTAS

- (1) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. A arte no Recife é mais brasileira (entrevista). In: Revista do Nordeste - Artes plásticas. Recife, março 1959, p. 42. Nesta entrevista, Vicente não defende o "engagement" político: "A arte para mim não é "engagement" artístico-político-religioso. Certos "engagements" deram resultados, em determinadas épocas, no Egito, na Grécia, em Bizâncio. Porém, a exceção não faz a regra, e a mediocridade sempre advém após estes períodos de inflação artística...".
- (2) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Poemas de bolso, op.cit., p.19
- (3) Vicente promove a primeira mostra internacional relevante no Brasil. A revista Montparnasse nº 58, Paris, 1930, p. 1, relaciona os artistas participantes; entre eles: Braque, Derain, Dufy, Fougère, Gleizes, Gris, Gromaire, Herbin, Joaquim do Rego Monteiro, Léger, Lhote, Picasso, o próprio Vicente. A exposição é realizada em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo; respectivamente em março/abril, maio e junho.
- (4) "Minha pobreza tal é
Que pouco tenho o que dar.
Dou da aguardente que o pintor Monteiro
fabricava em Gravatã"
- MELO NETO, João Cabral. Vida e Morte Severina. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. p. 214

- (5) ZANINI, Walter. Vicente do Rêgo Monteiro - Catálogo, op. cit.
- (6) Idem
- (7) "... Joaquim Inojosa, como - e isto é mais importante - abre o caminho para que se investiguem melhor as relações do modernismo de 1922 com a descoberta do espírito moderno em cidades como Maceió, Recife, João Pessoa, Natal, Fortaleza e Belém, enfim, abre caminho para que se estude (e se reexamine) o aparecimento da modernidade, em todas as suas dimensões, desde a descoberta natural da imaginação criadora dos escritores novos da região, até a também natural expansão das idéias modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro". TELES, Gilberto Mendonça. Da Venia. In: Correio das Artes, João Pessoa, nº 157, 11 de outubro de 1981. p. 2, 15.
- (8) INOJOSA, Joaquim. A arte moderna e O Brasil brasileiro. Rio de Janeiro, Editora Meio Dia, 1977. p. 48 (Edição comemorativa do cinquentenário 1925-1975).
- (9) DUBOIS, Padre Florêncio. In: Folha do Norte, Belém, 16 de setembro de 1924.
- (10) Textos consultados: IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso. O Modernismo. São Paulo, Perspectiva, 1975. MELLO, Mário Vieira de. Desenvolvimento e cultura: o problema do esteticismo no Brasil. São Paulo, Nacional, 1963.
O início da década, coincidindo com o ano da volta de

Vicente, é marcado pelo movimento revolucionário de 30 no qual Pernambuco teve papel importante: "O Nordeste, para o movimento revolucionário de 1930 constituiu-se num dos núcleos de maior importância na arrancada inicial. E Pernambuco figurou nesse contexto com uma base fundamental para os conspiradores que aqui, desde muitos meses se encontravam secretamente confidenciando os esquemas da revolução (...). Foi no Recife que Juarez Távora, na condição de refugiado e perseguido desde que se evadiu de uma fortaleza no Rio, instalou seu quartel general de comandante em chefe das forças em sublevação no Norte (...). No Recife o movimento espalhou-se no cenário urbano. Aqui se levantaram trincheiras..." JAMBO, Arnaldo. 1930 - os antecedentes da Revolução em Pernambuco. In: Revista do Arquivo Público, Recife, Governo do Estado de Pernambuco, nºs 35-36, anos 1979-1980, p. 28.

- (11) "(...) O espírito e o conteúdo dessa ação, desenvolve a concepção que é própria à economia corporativista brasileira. Iniciativa do poder público, da economia particular e, conseqüentemente do capital. Devemos fazer sobressair o princípio de equidade na distribuição do crédito. Essa distribuição, feita sob a disciplina e o controle do Estado, significa o fim do partidarismo, do predomínio de grupos ou categorias. Enfim, a época do capitalismo egoísta é uma lembrança do passado, corajosamente combatida pela economia corporativista do Estado Novo Brasileiro"

Editorial assinado por Vicente do Rêgo Monteiro e Edgar Fernandes. Renovação, ano I, nº 2, outubro de 1939, p.2.

- (12) Numa segunda feira, no dia 10 de novembro de 1937, o exército cerca o palácio Monroe, no Rio, onde funciona o Senado. Com apoio das armas, Getúlio fecha o Congresso e extingue os partidos políticos. É o começo do Estado Novo. Não há mais intermediários entre o Governo e o povo. Agora, só existem duas forças polarizadoras no cenário político nacional: Getúlio Vargas e o Exército. "... durante o Estado Novo, desenvolve-se um processo político social ambíguo, em que o poder político pertence às classes tradicionais agrícolas que, economicamente, estão em permanente crise, e as classes urbanas ainda não conquistaram o poder político..."

CARONE, Edgard. A terceira república (1937-1945). São Paulo, Difel, 1976; Introdução s/d.

- (13) RAMOS, Graciliano. Vidas secas, op. cit., p. 159.
- (14) Durante o Estado Novo, no governo de Agamenon Magalhães (1937/45) remodela-se o bairro de Santo Antonio e constrói-se a ponte Duarte Coelho e o majestoso palácio da Fazenda. Fazem-se melhorias no rio Capibaribe e amplia-se o porto do Recife.
- (15) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Arquitetura portuguesa. Recife, Renovação, Ano II, nº 4, junho 1940, p. 7.
- (16) Idem

- (17) Revista Nova, Ano I, nº 1, 15 março 1931, p. 3, 4.
- (18) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Nada de Novo. Recife, Renovação, Ano II, nº 2, janeiro de 1940, p. 8.
- (19) Idem
- (20) Ibidem
- (21) Ibidem
- (22) Dão idéia do nível desta publicação as seguintes palavras: "... era um número da revista Renovação, editada em Pernambuco, dum formato modesto e agradável, dum tipografia impecável, recoberta e enriquecida de encantadoras gravuras em madeira". SIMON, Michel. In: TEIXEIRA, Maria de Lourdes. A arte de Vicente do Rêgo Monteiro. São Paulo, O Estado de São Paulo, Suplemento Cultura, ano I, nº 4, 6 de julho de 1980, p. 12.
- (23) MONTEIRO, Vicente do Rêgo e FERNANDES, Edgar. Editorial. Recife, Renovação, Ano I, nº 1, julho de 1939, p. 3.
- (24) O Estado Novo é um período ainda pouco estudado, em relação à sua complexidade. As suas idéias repletas de ambiguidades, inclusive as que se referem ao destino de uma política pró trabalhista e nacionalista. Fernando Henrique Cardoso assim se refere ao período na apresentação do livro A Terceira República de Edgard Carone: "... uma política de cúpulas ... que menos do que fascista caracterizou-se por um conservantismo elitista antiliberal; uma inegável intenção das elites para construir a Nação

através do Estado entendendo-a menos no seu aspecto Povo do que em sua destinação como 'forma organizada de produção'); a intenção de reconhecer a legitimidade das 'conquistas sociais' somente na medida em que o movimento das classes sociais pudesse ser controlado, com inequívocos traços corporativistas, pelo Estado. Disciplina, trabalho, repressão, garantias, bonomia, paternalismo, patriotismo e horror à democracia, são os componentes das ideologias destiladas pelas formas de organização econômica e social em que se fundava o Estado Novo". E Edgard Carone declara na introdução de sua pesquisa: "... Mais do que outros momentos de nossa história contemporânea, o Estado Novo aparece como uma época nebulosa, onde a ação nefanda de seus dirigentes o tornam um dos mais obscuros e obscurantistas da história do Brasil". E continua: "(...) As relações entre o Integralismo e o presidente da República sempre foram ... as de respeito do primeiro pelo segundo e de acatamento do segundo pelo primeiro". Quando às "medidas nacionalistas" lembra: "(...) O Estado Novo é um regime que desde o início desenvolve suas atividades em duas direções: o modelo adotado tem características fascistas; por sua vez, adotam-se medidas nacionalistas de caráter político-cultural, até contra as colônias alemãs e italianas". "(...) Mesmo restrito, o nacionalismo estadonovista é um dos aspectos fundamentais do regime e um avanço básico na realização da nova estrutura da sociedade brasileira. O caso do petróleo é sintomático..." CARONE, Edgard, op. cit., p. 17, 160, 175.

(25) "Síntese de uma vontade despretenciosa que vai realizando, em Pernambuco, a elevação do nível espiritual e material das classes trabalhadoras, RENOVAÇÃO não poderia restringir a sua ação educativa e patriótica aos grandes centros do litoral. Daí a penetração que o nosso movimento cultural, artístico e ideológico realiza no interior do Estado levando até o trabalhador do campo aqueles ensinamentos de amor à família, à religião e a terra, que estruturam a política agrícola sabiamente orientada pelo Governo Nacional..." MONTEIRO, Vicente do Rêgo e FERNANDES, Edgar. Editorial. Renovação, Recife, Ano I, nº 3, novembro de 1939. p. 3.

(26) "(...) É curioso notar que Montesquieu não era um autocrata. Liberal, precursor do espírito enciclopedista que ia realizar a grande revolução de 89, Montesquieu paradoxalmente concebia, em suas "Cartas Pérsicas", o ideal totalitário racista.

Não pretendo concluir que uma simples sugestão de um filósofo diante da loucura dos conquistadores, que ele mesmo classifica de desvairados, que são: 'comme cet insensé qui se consumait à acheter des statues qu'il jetait dans la mer, et des glaces qu'il brisait aussitôt' tendo sido a causa direta das transplantações humanas, em massa, pelos alemães, na atualidade, todavia, quis demonstrar que a prioridade da idéia pertence ao filósofo francês Montesquieu, que alguns anos antes da revolução francesa, sonhou com totalitarismo". MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Totalitarismo e racismo - duas idéias francesas

orientando o pensamento alemão do nacional-socialismo.

Renovação, Recife, Ano II, nº 3, abril de 1940', p. 19.

(27) Óleo sobre tela; 100 x 70; assinado e datado na parte superior à esquerda: Monteiro, 1944. Coleção particular.

(28) " Trailer

Aux heures violentes
où nos idées sont
les reflexes de nos
rapports avec

l'Auto et l'Avion

le 'trailer est pour

nos yeux
la Poésie
Instantanée "

MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Poemas de Bolso, op.cit., p.9

(29) Em 1942 dedica um número da revista Renovação, com textos em português e francês ao autor de L'après-midi d'un faune, por ocasião do centenário do seu nascimento, dedicando-lhe esses versos.

(30) Por exemplo:

"CARTOMANCIE

J'enseigne à
autrui tout ce que
je ne sais pas je ne
sui pas ce ne que je suis
mais on me suit
pas à pas "

MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Paris, Collection Poèmes de

Poche, 1952, p. v.

Quanto aos recursos sonoros usados por Mallarmé, Augusto de Campos afirma: "Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da série, descoberta por Schoenberg, purificada por Webern..." CAMPOS, A. de (e outros). Mallarmé, São Paulo, Perspectiva - Ed. USP, 1974, p. 23.

A respeito dos poetas concretistas Pedrosa comenta: "Os poetas concretistas aproximam-se das artes plásticas, aproximam-se da música para alcançar a nudez da percepção (...). Não é por outra razão que a imagem gráfico-espacial representa de início papel tão primordial na demarche poética de um Décio Pignatari ou de um Ferreira Gullar. Eles querem ver previamente o poema, e não se vê se não através da percepção, isto é, da forma..." PEDROSA, Mário. Poeta & Pintor concretista. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 16 de fevereiro de 1957.

- (31) Um ano antes de sua morte Mallarmé (1842-1898) publica na revista Cosmópolis o poema "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", tido por ele como fragmento da Grande Obra - O Livro - que ele pensa sempre realizar. Um pouco antes, publica as suas Poesias completas, no ano de sua morte. Esses poemas constituem uma parte desse Livro ideal. Condensam as suas influências e o que pensa de seus poemas. Mendonça Teles comenta o significado da obra de Mallarmé da seguinte forma: "... o poema de Mallarmé

não possui apenas um significado. Como a sua estrutura se distribui por vários planos, constituindo um sistema aberto cuja leitura não pode ser apenas linear, a sua interpretação tem que ser orgânica, pluridimensional e polivalente (...) 'Un coup de dés' é mais do que um poema: a sua estruturação lhe dá característica de partitura musical, porquanto seu método de composição foi tomado à música, através das técnicas da sinfonia e da polifonia, aliadas à do simultaneísmo (...). E constitui um texto de muita importância para a compreensão da poesia de vanguarda no Brasil, a partir de 1956, quando apareceu o grupo de Poesia Concreta". TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro. Petrópolis, Vozes, 1982, p.66-69.

(32) AYALA, Walmir, op. cit., p. 40.

(33) "ARLEQUINADE

(...)

O roi d'Arles le Quint
 Tu plais par ta cambine
 En effet l'art n'est qu'un
 Propos pour que l'on bine

O ma Colombine
 Sans ami Pierrot
 Par ta bonne mine
 Je te prends au mot"

MONTEIRO, Vicente do Rêgo. Le petit cirque, op.cit., p.12

Da sua La Presse à Bras saem obras cuidadosamente impressas e ilustradas. Exemplares localizados: Géo-Charles -

Poèmes du Brésil, 1949; VI^e Message Amical de Poésie, 1950; VII Message Amical de Poésie, 1951; VIII Message Amical de Poésie, 1952; IX Message Amical de Poésie e X Message Amical de Poésie, 1953. Bibliotecas das famílias: Géo-Charles, Paris e Régis de Carvalho, Recife.

(34) São óleos sobre tela, medindo 49 x 34, espalhados em várias coleções particulares.

(35) MONTEIRO, Vicente do Rêgo, entrevista a Walmir Ayala e publicada no Jornal do Brasil em 28 de agosto de 1971.

(36) Idem

"(...) Trata-se de um problema de composição que ainda me interessa, uma apropriação do espaço... Se você observar verá as modificações introduzidas; coloco o projeto na prancheta e procedo como qualquer construtor. Poderíamos acusar Albers de pintar apenas quadrados há mais de trinta anos? O que importa é a carga emotiva que aqueles quadros desencadeiam (...) Estou sendo vítima, nestas acusações, de jovens que aprenderam a profissão de conservadores de museus, e que as querem por em prática. São museólogos preparados para ver fantasmas. Mas eu não estou morto, e este processo me serve inclusive para me defender das falsificações depois de morto. O artista nunca é falsário de sua obra e eu nunca ouvi dizer que o comprador ao adquirir uma tela comprasse a exclusividade do tema. No fundo, não aceito a fossilização que a sacralidade do museu acarreta. Obras enterradas. Quero revivê-las sempre, com a alegria interior que me é peculiar".

Entrevista também publicada In: GULLAR, Ferreira (coordenação). Arte brasileira hoje, op. cit., p. 203 e 204.

É interessante observar que boa parte das obras realizadas nos anos 60 são assinadas, mas não são datadas.

- (37) Comentário feito por Aracy Amaral em O Estado de São Paulo e retomado em sua obra: Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x burguer. São Paulo, Nobel, 1983, p. 39; refere-se à carta do artista à autora, de Brasília, 6 de setembro de 1968.
- (38) Walmir Ayala continua: "Para Vicente, em vida, sua obra valeu materialmente tão pouco, que seria absurdo pensar que ele estivesse explorando suas próprias virtudes com fins estritamente comerciais..." AYALA. Vicente inventor, op. cit., p. 24.
- (39) Depoimento fornecido por João Câmara Filho, Olinda, 1982.
- (40) É indicado, ainda, para diretor da Gráfica Piloto dessa Universidade e supervisor do Departamento de Artes Industriais. Neste ínterim realiza exposição de pintura e de desenho no Museu de Arte de São Paulo. Expõe na Galeria Debret, em Paris, com outros artistas radicados na Europa. Obras suas são destruídas em Brasília.
- (41) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. In: AYALA. Vicente inventor, op. cit., p. 62.
- (42) BENTO, Antonio, op. cit., p. 10 e 11.
- (43) Esse período culmina com o "boom" da Galeria Collectio

em São Paulo. O mercado atinge outras cidades como Rio de Janeiro e a própria Recife.

- (44) Depoimento de Mariane Peretti, pintora e prima de Débora - irmã de Vicente, em O Estado de São Paulo, 18 de novembro de 1971.
- (45) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. In: AYALA, W. Vicente inventor, op. cit., p. 61.
- (46) MONTEIRO, Vicente do Rêgo. In: AYALA, W. idem, p. 62.
- (47) Vicente falece de enfarte no dia 5 de junho de 1970 no Recife. No mesmo ano já havia participado da "Prévia da Pré-Bienal-Nordeste", no Recife, da exposição "Resumo", patrocinada pelo Jornal do Brasil, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de uma individual na Galeria Ranulfo, no Recife. Ainda em 1970, a Galeria "Bancipe" da capital pernambucana, expõe algumas obras do artista em homenagem póstuma.



CONCLUSÃO

Às suas obras não basta a contemplação. Diante de elas, fica-se no reino das esfinges. Está-se diante do artista entrincheirado, provocando indagações a respeito do significado de suas fantasias.

Os elos que levam ao entendimento de suas imagens são fornecidos desde o início de sua carreira, quando as obras oscilam das propostas do Pós-impressionismo à alteração das linhas motivadas pelo Expressionismo, ao arabesco do Art nouveau, da estampa japonesa, de Matisse, do ritmo da dança. Mais adiante, os arabescos incluem o Barroco. Na trajetória, os estudos penetram em várias culturas. O interesse passa a recair em aspectos que definem ou procuram estar perto dos homens de todos os tempos, situando-os ou exemplificando-os em algumas culturas como a egípcia, a mesopotâmica, a pré-colombiana. Nesta proposta surge o homem histórico estudado através das documentações e vestígios artísticos das coleções e museus. Todavia, através das incursões históricas que realiza e das diversas influências recebidas, deixa transparecer sempre a transcrição de sua individualidade - a própria marca de sua unidade, uma espécie de "grafologia", como testemunho de vida e de si mesmo.

O que procura nas lendas e objetos indígenas? O exótico? Não. O universal. Dos índios brasileiros, de suas lendas, crenças, costumes, ele não desenha e pinta apenas temas locais, válidos pelo pitoresco. Sob a estilização, fruto das várias assimilações, procura apreender os costumes, alguns valores,

aspectos plásticos e depois amplia os parâmetros. Consegue unir a atitude vanguardista do momento em que vive, a busca das fontes primitivas.

O primitivo está distante do europeu. Muitas vezes este sai à procura daquele, ansioso por encontrar fontes autênticas de inspiração, como faz Paul Gauguin. No Brasil, o homem chamado primitivo está mais próximo. Pode ser encontrado no índio. Seguindo a trilha do artista das Ilhas Marquesas, o pernambucano busca o mesmo potencial artístico. Aqui se verifica uma de suas grandes contribuições para o desenvolvimento da arte no Brasil: tomar o primitivo brasileiro como recurso inovador e como meio de expressar arte não propriamente local, mas universal. É um pioneiro. Mas a sua atitude em relação ao indígena é diferente da proposta oswaldiana. Oswald vive o fervilhar crítico da opção; claramente coloca o índio como rejeição da cultura européia. Vicente não rechaça esta última. A estilização que orienta a elaboração de seus índios, num primeiro momento, e as notícias que dá nas fases seguintes estão sob as influências e vivências européias.

Na medida em que coloca indumentária de outras culturas no nativo, aos seus olhos está o homem não restrito a Pindorama, mas colocado ao lado de outros homens de outras culturas de todos os tempos e lugares. Acompanha a incursão colonialista no mundo, mas em sentido inverso. Aquela conquista povos de outras culturas afim de explorá-los, vender-lhes bugigangas ou armas. Arruína essas culturas, impõe-lhes a própria, aumentando os seus lucros. Este artista é um dos que faz o caminho

contrário. Rejuvenesce naquelas fontes e divulga a autenticidade e a riqueza das mesmas. Para ele é importante ressaltar a "revanche" do povo conquistado, explorado. Desses estudos, é a ponte que interessa; a passagem facilitando o trânsito de uma conquista para outra, através da idéia de mundo mais abrangente.

A visão artística é ampliada com novos contatos com a Europa. Qual a contribuição das lições da "École" para a sua proposta estética? Que importância têm para a arte de seu país?

As questões e as respostas chegam a seu tempo, na medida em que se afirma na segunda fixação em Paris. O contato de Vicente com a "École" é dinâmico, escolhe aquilo que lhe interessa aos propósitos. A influência definitiva vem do Cubismo da segunda vaga. Entretanto, não acompanha as afirmações desse movimento ao pé da letra. Ao contrário de Gleizes, a obra pode ser motivo para indagações, reflexões ou investigações e não simplesmente "metódica revalorização do material plástico". Na série de obras dos anos 20, procura justamente deixar pistas para a adequação de mensagens às formas reinventadas. Uma das consequências do Cubismo é o Purismo de Ozenfant com o "espírito novo", ao mesmo tempo reunindo o aspecto funcional das novas formas e valores estáveis, conclamando o "apelo à ordem". Em Vicente tal vontade encontra eco nas composições de formas claras, compactas, coordenando as imagens com precisos cálculos. Os elementos de composição passam a obedecer a uma funcionalidade interna, como no caso dos operários em Os calceteiros na ação de compactar.

O desejo de atualizar-se leva-o à procura de soluções arrojadas. Por trás da ponte traçada com a contemporaneidade estão as lições de Léger. O mestre francês realiza obras que exaltam e participam da época atual. Vicente ama a natureza de hoje como a de ontem. Coloca em um prato da balança formas de aspecto mecanizado e, no outro, a perenidade. Não se ocupa tanto da justificativa da época atual, não a exalta. A mitologia escolhida não é a da "vênus metalúrgica" e os seus homens não sobem em andaimes, nem têm como paisagem de fundo as chaminés. Prefere Dianas, Vênus, Madonas; homens que podem ter habitado próximo às pirâmides, ou saído das mãos renascentistas, ou mesmo ter sido moldados por simples oleiros. Trabalha as oposições entre a época atual, caracterizada por linhas arrojadas e articuladas, e as aquisições do passado arcaico ou clássico, com a preservação de lembranças estilísticas como a frontalidade e a solenidade do ritual religioso.

A Europa propicia, com o seu acervo cultural, particularmente os museus, o trânsito entre o passado e o presente. É um reforço para a procura estética de Vicente. O reforço é acentuado pelos artistas do "Après-Cubisme", que utilizam tanto a estética contemporânea, como possuem profundo respeito pelo passado - este movimento retoma dos clássicos o cálculo e a geometrização da "Section d'Or". O artista pernambucano encontra nessas propostas possibilidades de envolver, de um lado, o seu temperamento vibrante, voltado a novas conquistas, à surpresa, ao interesse experimental de vocação modernista; de outro, a herança familiar e nordestina - motivando-o a repensar a tradição e as formas estáveis. Esses dois lados projetam a polarização de

suas imagens e a procura do significado das mesmas ou a busca do passado que se prende ao encontro dos profundos motivos do presente.

Essas lições levam-no ao aperfeiçoamento da visão estética e técnica, passando à arte de caráter experimental e monumental. A intenção criadora aprofunda-se, levando-o a aguar a análise do material, para melhor expressar o que pretende. O quadro exige cada vez maior atenção, a começar pela tela. Tela de tecido bem fino facilita o correr do pincel com ocre, sépia, cinza. O acabamento artesanal é perfeito, a passagem dos tons chega a ser milimétrica. Encaixa as imagens em formas atentamente geometrizadas. Propõe esquema da realidade que lhe traga unidade entre as coisas representadas e a composição. Pretende unir corpos e objetos, o homem e alguns indicadores da natureza na mesma trama plástica. Quer descobrir a maior aproximação possível dos seres. Revelar o limiar, a atração entre os corpos dos animais e dos seres humanos, numa fusão tão grande quanto a desejada pelos povos primitivos em suas relações com o universo.

Em várias obras de temática religiosa expressa imagens que são igaçabas, baixos-relevos egípcios e ao mesmo tempo são presépios e "pietás". São as peças ajustadas, as formas - modelo ou formas-protótipo. O que almeja dizer com elas? Como a sua terra natal aparece nas mesmas? Procura fundir mundos aparentemente antagônicos como o sacro e o profano, elementos da Europa culta com a singeleza da arte dos oleiros ou elementos indígenas. Tal montagem surge com os seres estranhos aos olhos de quem os observa, são as esfinges. Com elas pretende dar, si

multaneamente, a realidade aparente física e a realidade imaginária. Em obras como as de temática religiosa, tanto propõe cenas conhecidas como as dos Passos da Via Sacra, quanto fantasias e associações com diferentes culturas.

Cenas como Adoração dos reis magos, vividas em cerimônias religiosas ou observadas em obras barrocas ou renascentistas, são motivos para retomar elos com os vários povos. Desse modo, as fantasias montadas neste quadro procuram realçar a idéia da Epifania - manifestação pública de Cristo - com todos os componentes da cena ajustados a vários estilos. Tais associações defendem o primado da imaginação e do pensamento. Em seu pensamento a imaginação não está contra a consciência da realidade nem fora dela, senão que é uma extensão da consciência, que desta forma compreende também as vivências. Mas a maneira segundo a qual procura passar as experiências é bastante intelectualizada.

Durante os anos 20, os motivos da terra, os indígenas, o modelado dos oleiros e traços regionais de sua gente são "congelados" nas formas calculadas. As imagens são contidas dentro de formas que são verdadeiras "courageas". O racionalismo de seu projeto estético impede a passagem do lado melancólico, trágico, áspero, exuberante, disperso de sua terra natal e dele próprio. Às vezes essas características conseguem quebrar a resistência das "courageas" e, de modo sutil, escapam através do aspecto enfaticamente religioso e mitológico de suas composições. Entretanto, nas suas obras não aparecem os traços típicos da religiosidade nordestina: o ambiente das procissões, promessas, ex-votos, o emocionalismo, os traços e costumes dessas prá

ticas. Sem dúvida, nunca deixa de fazer alusão ao seu contexto. Em algumas obras as passagens são sutis, elegantes em demasia, chegando a atenuar tais traços. Porém, nunca oblitera a marca das origens, deixando nas obras formas e efeitos do modelado dos oleiros, elementos indígenas ou barrocos. Em certos momentos, como depois do segundo retorno de Paris, deixa claro o desejo de manifestar aspectos regionalistas dando notícias do aguardenteiro, do vendedor de cana, do tocador de viola ou de santos padroeiros.

Todas as procuras convergem para o homem. Ora chega a ser individualizado, como em alguns retratos. Ora é vasculhado na origem e autenticidade. A questão religiosa é aspecto fundamental e está por trás da preocupação com a procura das origens. Onde tudo começou? Onde houve o corte e como reatá-lo? Parece propor a religião como meio de reconquistar o elo perdido. Segundo o crítico Geo-Charles: "A aventura do Cristo como veu profundamente o Monteiro e o marcou para sempre..." (1). As suas obras tão marcadas pelas oposições talvez constituam a estratégia para reatar elos. O aspecto estranho, inquietante, provavelmente seja o foco da tensão resultante da luta entre ele próprio e o mundo que pretende conquistar, tornar harmônico e com o qual se propõe a dialogar. Para abarcá-lo constrói com elementos contrastantes o seu "torneio plástico". Deste modo, a companha Léger, que lembra: "A lei dos contrastes domina a vida humana em todas as suas manifestações sentimentais ou dramáticas..." (2).

Trabalha nesse sentido, mesmo quando se dedica às

naturezas mortas. No diálogo com objetos simples, reconhece marcas de vivências. Na análise dos objetos cotidianos coloca o poeta como interlocutor. É o pintor-poeta conseguindo harmonizar livros - abertos como uma bíblia a ser consultada - com a cerâmica marajoara ou nordestina, a caneta, a tinta, o baralho do amor, o violão - elementos caros ao poeta e ao homem que observa os objetos triviais com os mesmos olhos da paixão e do lirismo pela vida.

Os objetos, os seres, todos possuem sempre o mesmo fio condutor: o homem na sua procura de harmonia com o espaço e o tempo. É para isso que organiza o seu "torneio plástico" - para integração dos homens, das culturas. Luta para colocar em harmonia o que nem sempre o tempo e o espaço permitem: habitantes de terras distantes uns ao lado dos outros; ou o homem em consonância consigo mesmo ou com o seu espaço. Nunca o nordestino angustiado e dramático, sempre recolocado sem tensões, como na obra "O sonhador" ou "O pensador". Nesta procura de significado evita comentar o que pode ser considerado caminho natural: a grave condição histórica, política, econômica do nordestino. Este caminho não é de todo contornado por Vicente, que percebe a situação crítica de sua região. Através de seus artigos na revista Renovação, chega a chamar a atenção para as precárias condições de vida dos moradores dos mocambos. Todavia, na sua pintura não demonstra tom de denúncia. Não se lança, com outros artistas seus contemporâneos, como Lasar Segall, Portinari, Picasso, Siqueiros, a soluções expressionistas para dilatar a crítica aos desastres do tempo e de sua terra.

Vicente pertence mais ao exército da resistência. Resiste através da resenha de seus índios, não comentados em dramáticos extermínios, mas recuperados e valorizados na arte e na visão de um universo abundante, envolvente. Lança mão da estratégia plástica com os seus tons ocre, sépia, para expressar certa aridez e aspereza do homem fruto da terra, do sol e da seca.

Mas não perde de vista Paris, outro lugar amado. De lá consegue a abertura e a motivação para dominar melhor a sua arte e a descoberta da terra. A linguagem experimental parte também de lá e alcança outros campos artísticos, como na poesia, unindo o vanguardismo francês ao sotaque nordestino de sua "poesia instantânea". De lá vem ainda o estímulo às ousadias, como divulgar Mallarmé, lutando pela inovação cultural de sua região.

Por último, pode-se dizer que Vicente pintor não realiza todas as visões e as intenções de seu pensar artístico. O momento histórico, a vida polarizada entre Recife - Paris, as vicissitudes do mercado artístico intervêm em seus passos. Acirra a discussão a respeito do "refazer" obras dos anos 20. Aqui, pode-se observar outra oposição: a luta entre o artista e a própria sobrevivência. Porém, no caso de Vicente, o que sobrepuja

é a trajetória de sua criação, que não deve ser reduzida a uma contingência, mas entendida como um todo. Quando um ponto crítico, como o "refazer", vem à baila, é importante não perder de vista o artista das surpresas, das imagens originais, da atuação heróica com a sua La Presse à Bras, o artista da resistência. Essa atuação vibrante suporta o debate crítico.

NOTAS

(1) "... as etapas principais da sua trágica existência inspiraram ao pintor telas impregnadas de nobreza como os batismos do Cristo, sendo que um deles revela uma composição e um ritmo perfeitos, ou interpretações pungentes como Jesus no Santo Sepulcro, a Crucificação onde as lágrimas e os espinhos gotejam nas fontes do paciente, de sua mãe e dos seus amigos". CHARLES-Geo. Monteiro. In: Catálogo Vicente do Rego Monteiro, Recife, op. cit.

(2) "... Na literatura e no teatro, provocou já desenvolvimentos muito importantes. Shakespeare emprega-a de modo brutal em numerosas peças (contraste de uma situação burlesca rápida, intercalando-se numa ação burlesca rápida, intercalando-se numa ação dramática ou sentimental).

(...) aplico a lei dos contrastes, que é eterna, como meio de equivalência da vida..."

LÉGER, Fernand. Funções da pintura, op. cit., p. 46 e 71.

BIBLIOGRAFIA

A - Específica

1 - De Vicente do Rego Monteiro
(livros, artigos, poemas)

MONTEIRO, Vicente do Rego. A chacun sa marotte. Recife, Editora Renovação, 1941.

_____. Arquitetura portuguesa. In: revista Renovação, Recife, ano II, nº 4, junho de 1940.

_____. Arte no Recife é mais brasileira (Entrevista de Vicente). In: Revista do Nordeste - Artes Plásticas, Recife, março de 1959.

_____. Broussais la charité. Recife, Concordia, 1957.

_____. Canevas. Recife, Editora Renovação, 1946.

_____. Cartomancie. Paris, La Presse à Bras, 1952.

_____. Chants de fer. Paris, La Presse à Bras, 1950.

_____. Chiromancie - Poèmes. Recife, Concordia, 1961.

_____ e FERNANDES, Edgar. Editorial. In: revista Renovação, Recife, ano I, nº 1, julho de 1939.

_____. Editorial. In: revista Renovação, Recife, ano I, nº 2, outubro de 1939.

MONTEIRO, Vicente do Rego e FERNANDES, Edgar. Editorial. In: revista Renovação, Recife, ano I, nº 3, novembro de 1939.

_____. (textos e ilustrações) e DUCHARTRE, Louis (adaptação). Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone. Paris, Ed. Tolmer, 1923.

_____. Le petit cirque. Paris, La Presse à Bras, 1948.

_____. Litanies à la France combattant. Recife, Editora Renovação, 1944.

_____. Mobiliário interior de história da poesia através de seu mobiliário, da prehistória aos nossos dias. In: revista Renovação, Recife, 1941.

_____. Mon onde était trop courte pour toi. Paris, Pierre Seghers, 1953.

_____. Nada de Novo. In: revista Renovação, Recife, ano II, nº 2, janeiro de 1940.

_____. Poemas de bolso. Recife, Editora Renovação, 1941.

_____. Poemas de Edson Régis-Lisboa. Recife, Caligramas, 1961.

_____. Quelques visages de Paris. Paris, Juan Dura, 1925.

_____. Teru Iacitatã Porandub Irumo: elegia do pequeno Teru que virou estrela. In: revista Renovação, março de 1941.

_____. Totalitarismo e racismo - duas idéias francesas orientando o pensamento alemão do nacional-socialismo. In: revista Renovação, Recife, ano II, nº 3, abril de 1940.

MONTEIRO, Vicente do Rego. Vers sur verre. Paris, Pierre Se
ghers, 1956.

2 - Sobre Vicente do Rego Monteiro
(livros, catálogos, artigos)

AMARAL, Aracy Abreu. Resposta tardia: Vicente do Rego Monteiro
(1970). In: Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-
burguer. São Paulo, Nobel, 1983.

AYALA, Walmir. Vicente do R. Monteiro - a dedicação à pesquisa.
In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1971.

_____. Vicente inventor. Rio de Janeiro, Record-FUNARTE,
1980.

_____. Um precursor do modernismo. In: GULLAR, Ferreira (co-
ordenação). Arte brasileira hoje - situação e perspectivas.
Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.

BARDI, Pietro Maria. Uma tela de Vicente do Rego Monteiro no
museu de Campina Grande. In: Diário de São Paulo, São Paulo,
15 de agosto de 1967.

BENTO, Antonio. Vicente do Rego Monteiro. In: Jornal do Brasil,
Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1967.

_____. Vicente em primeiro plano. In: revista Cultura, Bra-
sília, MEC, ano II, nº 9, janeiro-março de 1973.

CÂMARA FILHO, João. Vicente. In: Diário de Pernambuco, Recife,
27 de julho de 1969.

CAMPOFIORITO, Quirino. Vicente do Rego Monteiro. In: O Jornal, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1969.

CARVALHO, Ronald. Arte brasileira. In: Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, nº 49, setembro de 1924.

_____. Vicente. In: O Jornal, Rio de Janeiro, 3 de julho de 1921.

CASTELLI, Enrico. Vicente do Rego Monteiro. In: O Imparcial, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1921.

COSTA, Antonio da. Um pintor do Recife. In: O Estado de São Paulo, 5 de maio de 1963.

FREYRE, Gilberto. A propósito do mestre Vicente. In: Diário de Pernambuco, Recife, 20 de outubro de 1957.

_____. Exposição de: Vicente do Rego Monteiro, Joaquim do Rego Monteiro e Fédora do Rego Monteiro - Catálogo, Recife, Sta. Isabel, 1954.

_____. Vicente do Rego, um artista pioneiro. In: Folha de São Paulo - Ilustrada, 18 de janeiro de 1983.

GALLINDO, Cyl. A morte de um mundo colorido: Vicente do Rego Monteiro. In: Diário de Pernambuco, Recife, 21 de junho de 1970.

GÉO-CHARLES. Os "violons d'Ingres" de Vicente Monteiro. In: Jornal do Comércio, Recife, 7 de abril de 1957.

IVO, Lêdo. Vicente do Rego Monteiro, um estranho na paisagem.

- In: O Estado de São Paulo - Suplemento Cultura, São Paulo, 1º de julho de 1984.
- LOBATO, Monteiro. O Estado de São Paulo (ed. da noite). São Paulo, 2 de junho de 1920.
- MEDEIROS, Aluizio. Poemas de bolso. In: revista Renovação, Recife, nº 3, junho de 1941.
- MELO NETO, João Cabral. Vida e Morte Severina. In: Duas Águas (Poemas reunidos), Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- _____. A Vicente do Rego Monteiro. In: O engenheiro, Rio de Janeiro, Ed. Amigos da Poesia, 1945.
- PEREIRA, Nilo. Vicente do Rego Monteiro - poeta. In: revista Renovação, Recife, nº 2, março de 1941.
- PERETTI, Mariane. (depoimento). Vicente. In: O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 de novembro de 1971.
- SIMON, Michel, et alii. Catálogo. Vicente do Rego Monteiro. Recife, Secretaria do Interior do Estado de Pernambuco, 1944.
- SUCUPIRA, Newton. Notas sobre a pintura de Vicente do Rego Monteiro. In: Folha da Manhã, Recife, 3 de dezembro de 1944.
- TEIXEIRA, Maria de Lourdes. A arte de Vicente do Rego Monteiro. In: O Estado de São Paulo - Suplemento Cultura, São Paulo, 6 de julho de 1980.
- VIEIRA, José Geraldo. Vicente do Rego Monteiro. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 21 de julho de 1966.

ZANINI, Walter. Catálogo. Vicente do Rego Monteiro. São Paulo, MAC-USP, 1971.

3 - Movimentos artísticos do Brasil e da Europa

ALMEIDA, Paulo Mendes de. De Anita ao museu. São Paulo, Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy Abreu. Artes plásticas na semana de 22. São Paulo, Perspectiva, 1970.

_____. Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas. São Paulo, Martins, 1970.

_____. Tarsila, sua obra e seu tempo. São Paulo, Perspectiva, 1970.

ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins, 1974.

_____. Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo, Martins, 1965.

_____. O baile das quatro artes. São Paulo, Martins, 1965.

ANDRADE, Oswald de. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

_____. Marco zero I: a revolução melancólica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

_____. Marco zero II: chão. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

- ANDRADE, Oswald de. Ponta de lança. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
- APOLLINAIRE, Guillaume. Les peintres cubistes. Paris, Hermann, 1965.
- ARGAN, Giulio Carlo. El arte moderno - 1770-1970. Valencia, Fernando Torres, 1977.
- AVANCINI, José Augusto. A pintura modernista e o problema da identidade cultural brasileira: estudo comparativo da obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, 1911-33. Dissertação de Mestrado, Filosofia-USP, 1982.
- ÁVILA, Afonso (org.). O modernismo. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BARDI, Pietro Maria. O modernismo no Brasil. São Paulo, Sudameris - Banco Francês/Italiano, 1978.
- BARR, Alfred H.J. Matisse, his art and his public. New York, Wittenborn, 1951.
- BATISTA, Marta Rossetti, et alii. Brasil: 1º tempo modernista-1917-1929 (documentos). São Paulo, IEB/USP, 1972.
- BRITO, Mário da Silva. História do modernismo brasileiro I - antecedentes da semana de arte moderna. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- BOPP, Raul. Da semana de arte moderna ao movimento antropofágico. In: Correio da Manhã, 12 de dezembro de 1964.
- CAMPOS, Augusto de, et alii. Mallarmé. São Paulo, Perspectiva-EDUSP, 1974.

- CASSOU, Jean. Panorama das artes plásticas contemporâneas. Lisboa, Estúdios Cor, 1962.
- CHAGALL, Marc. Quelques impressions sur la peinture française. In: La Renaissance, vol. II e III, New York, 1944-1945.
- COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil: modernismo. Rio de Janeiro, Ed. Sul América, 1970.
- COUTINHO, Carlos Nelson . Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos. In: Revista da Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, ano I, nº 5-6, março de 1966.
- DEBRET, Jean B. A viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1921.
- FONSECA, Maria Augusta. Oswald de Andrade. São Paulo, Brasileira, 1982.
- FRY, Edward. Le cubisme. Bruxelas, La Connaissance, 1968.
- GAUGUIN, Paul. Noa Noa. Lisboa, Max Limond, 1982.
- GÉO-CHARLES. Arte e poesia dos índios do Brasil. In: revista Renovação, Recife, ano I, nº 4, dezembro de 1939.
- GLEIZES et METZINGER. Du cubisme. Paris, Figurères, 1947.
- _____. Salon des indépendants. In: Cahier special des arts. Paris, Ed. Le Rouge et le Noir, jun.-juil., 1929.
- GOLDING, John. Le cubisme. Paris, René Julliard, 1965.

- GREMBECKI, Maria Helena. Mário de Andrade e o Esprit Nouveau. São Paulo, IEB-USP, 1969.
- INOJOSA, Joaquim. A arte moderna e Brasil brasileiro. Rio de Janeiro, Ed. Meio Dia, 1977.
- _____. O movimento modernista em Pernambuco. Rio de Janeiro, Tupy, 1969.
- JOATAENNE. Destruição dos índios. In: Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, ano III, nº 7, março de 1921.
- LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o modernismo em 1930. In: Revista Argumento, São Paulo, ano I, nº 2, novembro de 1973.
- LARA, Cecília de. Arauto da renovação. In: Correio das Artes - Homenagem aos 80 anos do escritor Joaquim Inojosa. João Pessoa, 11 de novembro de 1981.
- LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. São Paulo, Perspectiva-EDUSP, 1973.
- LÉGER, Fernand. Funções da pintura. Lisboa, Bertrand, 1965.
- MACHADO, Clotilde de Carvalho. O barro na arte popular brasileira. Rio de Janeiro, Lidio Ferreira, 1977.
- MALRAUX, André. Les voix du silence. Paris, La Pléiade, 1951.
- MELLO, Mário Vieira de. Desenvolvimento e cultura - o problema do esteticismo no Brasil. São Paulo, Ed. Nacional, 1963.

MELLO E SOUSA. Exercícios de leitura. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. A ocupação do território brasileiro e A cerâmica e arqueologia amazônica. In: ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo, Moreira Salles-Djalma Guimarães, 1983.

MILLIET, Sérgio. A exposição de pintura francesa. São Paulo, Departamento de Cultura, 1940.

_____. Pintura quase sempre. Porto Alegre, Globo, 1944.

NASH, J. M. O cubismo, o futurismo e o construtivismo. Rio de Janeiro, Labor, 1975.

NUNES, Benedito. Oswald canibal. São Paulo, Perspectiva, 1979.

OLMO, C. - GABETTI, R. Le Corbusier et l'Esprit Nouveau. Turim, Einaudi, 1975.

OZENFANT, A. The modern art. New York, Dover Publ., 1966.

PEDROSA, Mário. Arte necessidade vital. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1949.

_____. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo, Perspectiva, 1975.

_____. Poeta & pintor concretista. In: Jornal do Brasil, 16 de fevereiro de 1957.

PONTUAL, Roberto. América latina, geometria sensível. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1978.

PORTO, Telê Ancona Lopes. Mário de Andrade: ramais e caminhos. São Paulo, Duas Cidades, 1972.

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia e Cerâmica. In: ZANINI, Walter(org). História geral da arte no Brasil. São Paulo, Moreira Salles-Djalma Guimarães, 1983.

_____. Kadweus. Petrópolis, Vozes, 1980.

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Petrópolis, Vozes, 1982.

VALLADARES, Clarival do Prado. Aspectos da arte religiosa no Brasil. Rio de Janeiro, Noberto Odebrecht, 1981.

ZANINI, Walter (org). História geral da arte no Brasil. vol. I e II. São Paulo, Moreira Salles-Djalma Guimarães, 1983.

B - Geral

ADAM, Leonard. Primitive art. London, Penguin Books, 1929.

APPOLINAIRE. L'Esprit Nouveau et les poètes. Paris, Haumont, 1946.

ARNHEIM, R. Arte y percepción visual. Buenos Aires, Universitá ria, 1962.

ARWAS, Victor. Art déco. London, Academy Editions, 1980.

AUBOYER, Jeannine. Mundo oriental. Rio de Janeiro, José Olym pio-Expressão e Cultura, 1966.

- BARRET, Douglas et GRAY, Basil. La peinture indienne - Les trésors de l'Asie. Genève, Skira-Flammarion, 1978.
- BASTIDE, Roger. Arte e sociedade. São Paulo, Ed. Nacional, 1971.
- BAYER, Raymond. Historia de la estética. México, Fondo de Cultura, 1965.
- BOAS, Franz. Primitive art. New York, Dover Publications, 1955.
- BOULEAU, Charles. La geometrie secrète des peintres. Paris, Seuil, 1963.
- CARONE, Edgard. A primeira república e a república velha. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1969 e 1970.
- _____. A terceira república - 1937-1945. São Paulo, Difel, 1976.
- CANADAY, John. Tempera and oil. New York, Metropolitan Museum of Art, 1958.
- CASSON, Lionel. O antigo Egito. Rio de Janeiro, José Olympio, Time-Life, 1969.
- CASSOU, Jean. Chagall. London, Thames and Hudson, 1965.
- CERVANTES, Maria Antonieta. Los tesoros del antiguo México. México, Geolor, 1978.
- CLARK, Kenneth. Civilização. Brasília, Martins Fontes-Universidade de Brasilia, 1979.
- COSTA, João Cruz. Contribuições à história das idéias no Bra

- sil. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- ECO, Umberto. O nome da rosa. São Paulo, Nova Fronteira, 1983.
- EHRENZWEIG, Anton. A ordem oculta da arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- ELLMERICH, Luis. História da dança. São Paulo, Ricordi, s/d.
- FAUSTO, Boris. A revolução de 1930. São Paulo, Brasiliense, 1970.
- FRANCASTEL, Pierre. Pintura y sociedad. Buenos Aires, Emecé, 1960.
- _____. Histoire de la peinture française. Bruxelas, Elsevier, 1955.
- FURTADO, Celso. Formação econômica do Brasil. Brasília, Universidade de Brasília, 1963.
- GARAUDY, Roger. Dançar a vida. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- GARDINER. Le Corbusier. São Paulo, Cultrix-EDUSP, 1977.
- HAUSER, A. História social da literatura e da arte. vol. I e II. São Paulo, Mestre Jou, 1972.
- _____. Teorias da arte. Lisboa, Presença-Martins Fontes, 1978.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Raizes do Brasil. Brasília, Universidade de Brasília, 1963.

- HUYGHE, René. L'art et l'âme. Paris, Flammarion, 1960.
- _____. Os poderes da imagem. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965.
- JAEGER, Werner. Paideia. São Paulo, Martins Fontes, 1979.
- JANSON, H. et D. La peinture dans le monde de la préhistoire a nos jours. Paris, Flammarion, 1968.
- KRAMER, Samuel Noah. Mesopotamia - o berço da civilização. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- MAENZ, P. Art déco: 1920-1940. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- MORAVIA, Alberto e LE CALDANO, Paolo. Picasso blu e rosa. Milano, Rizzoli Editore, 1968.
- MORAIS, Frederico e LIMA SOBRINHO, Barbosa. Cenas da vida brasileira - 1930-1954 - pinturas de João Câmara Filho. Recife, F. Roberto Marinho-Othon, 1980.
- MORLEY, Sylvanus G. La civilización maya. México, Fondo de Cultura, 1982.
- PRADO JR. Caio. A revolução brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1960.
- POMILIO, Mário. Leonardo pittore. Milano, Rizzoli, 1967.
- RAMOS, Graciliano. Vidas sêcas. Rio de Janeiro, José Olympio, 1955.
- READ, H. A concise history of modern painting. London, Thames-

- Hudson, 1974.
- READ, H. História da pintura moderna. Rio de Janeiro, Zahar ,
1980.
- RIBEIRO, Darcy. Os índios e a civilização - a integração das
populações indígenas no Brasil moderno. Petrópolis, Vozes,
1982.
- ROCHA, Tadeu. Roteiros do Recife - Olinda e Guararapes. Recife,
Ipanema, 1972.
- SYLVANUS, G. Morley. La civilización maya. México, Fondo de Cul
tura, 1982.
- TERUKAZU, Akiyama. Peinture japonaise - Les trésors de l'Asie.
Genève, Skira-Flammarion, 1977.
- TOBIAS, Antonio José. Idéias estéticas no Brasil. São Paulo Gri
jalbo, 1967.
- VALLIER, Dora. L'art abstrait. Paris, Le Livre de Poche, 1967.
- WORRINGER, Wilhelm. Abstraccion y naturaleza. México, Fondo de
Cultura, 1953.

C - Revistas

L'Esprit Nouveau - revista francesa fundada por Amedée Ozenfant
e Édouard Jeanneret (Le Corbusier); nºs 1, 3, 4, 5, 9, 15 e
27 - anos 1920-1924 ou 1925. Coleção IEB-USP.

Fronteiras - Recife, ilustrações e colaborações de Vicente do Rego Monteiro 1932-1940. Coleção: Arquivo Público do Recife.

Renovação - revista fundada por Vicente do Rego Monteiro Edgar Fernandes, Recife; 1939-1942 caráter jornalístico; 1942-1946 órgão literário. Coleções: Biblioteca Municipal - do Recife e IEB-USP.

D - Depoimentos (Recife - Olinda, janeiro de 1982)

Albino Gonçalves Fernandes

Carlos Ranulpho

Felipe Carlos Albuquerque

João Câmara Filho

Wilton Souza

Ziltamir Soares Di Maria