

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA
REGIONAL

JOSÉ BEZERRA DE BRITO NETO

“EDUCAR PARA O BELO”
Arte e política nos Salões de Belas
Artes de Pernambuco. 1929 – 1945

Recife
2011

JOSÉ BEZERRA DE BRITO NETO

“EDUCAR PARA O BELO”
Arte e política nos Salões de Belas
Artes de Pernambuco. 1929 – 1945

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da UFRPE - Universidade Federal Rural de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Maria Ângela de Faria Grillo

Recife
2011

Ficha Catalográfica

B862e Brito Neto, José Bezerra de
“Educar para o belo”: arte e política nos salões de Belas
Artes de Pernambuco 1929-1945 / José Bezerra de Brito
Neto. -- 2011.
144 f.: il.

Orientadora: Maria Ângela de Faria Grillo.

Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura
Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco,
Departamento de História, Recife, 2011.

Referências.

1. Educação estética 2. Arte e Política 3. História dos
Salões de Pernambuco I. Grillo, Maria Ângela de Faria,
Orientadora II. Título

CDD 981.34

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA
REGIONAL

“EDUCAR PARA O BELO”

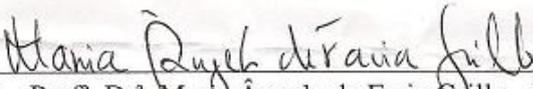
*Arte e política nos Salões de Belas
Artes de Pernambuco. 1929 - 1945*

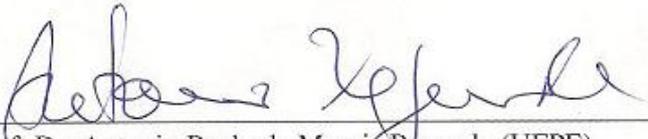
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR

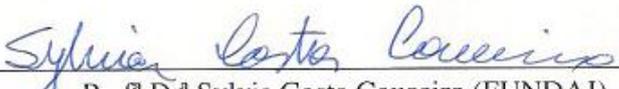
JOSÉ BEZERRA DE BRITO NETO

APROVADA EM 21/02/2011

BANCA EXAMINADORA


Orientadora – Profª. Drª. Maria Ângela de Faria Gillo - UFRPE


Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende (UFPE)


Profª Drª Sylvania Costa Couceiro (FUNDAJ)

AGRADECIMENTOS

A relação do historiador com o tempo configura-se como uma das principais dinâmicas que constrói sua narrativa. O passado, o presente e o futuro, não importa, trabalhamos com toda essa confluência. Contudo, a abstração dessa relação dilui-se quando o historiador se depara com o “pouco tempo” que ele tem para elaborar sua produção. Burocracias, angustias, falta de incentivo, todos os problemas que afetam o “fazer ciência” no Brasil, sobretudo as ciências sociais. Aprendemos a trabalhar com o tempo escasso, nós que o temos como artefato do nosso ofício, não o temos como parceiro do dia a dia.

Tudo é muito insuficiente, mas, o que nos resguarda são os turbilhões de idéias que nos movem, mesmo em meio aos vazios. Principalmente ao se deparar com temas não muito apreciados por nossas academias, provocando movimentos contra as forças que impedem a elaboração do novo. E trabalhamos em cima destas dialéticas do cotidiano.

Não temos tempo, não temos aceitação, mas temos amigos. E o que era falta de tempo, vira acréscimo de experiências. Então o presente trabalho foi construído com a colaboração de muitos amigos.

Primeiramente devo agradecer a minha família, por acompanhar, pacientemente, o desenrolar da pesquisa, e apoiá-la, independente de fatores objetivos. Agradeço em especial a minha mãe e ao meu irmão, uma psicóloga e um biólogo, que apreciam o desenvolvimento científico com a sensibilidade de mãe e irmão.

Devo agradecimentos a minha orientadora Ângela Grillo, por me apoiar na escolha do tema e por me mostrar e permitir caminhos epistemológicos para o desenvolvimento da narrativa aqui presente. Cumprindo seu papel de orientadora, sempre lendo e fazendo suas minuciosas correções. Enchendo o trabalho de lindos “balãozinhos”, que fazem parte da vida de todo orientando que pretende um dia ser um historiador profissional.

Agradeço aos amigos da graduação: Carlos Henrique, Antonio Pedro, Diego, Fábio Augusto, Samuel Arcanjo, André, Nilson. E aos amigos da

arqueologia que sempre estiveram presentes no meu pensamento: Carlos Bitencourt, Alexandre Bitencourt, César e Rodrigo, muito obrigado.

Agradeço em especial a Manuela Arruda e Humberto Miranda, por terem me ajudado na construção desse projeto, e por serem meus amigos, mesmo nas distâncias mais geográficas da vida, como Manuela que está no Pantanal Mato-Grossense. Muito Obrigado.

As amigas Natália Barros, da Fundação Joaquim Nabuco, e Joana Darc, que me proporcionaram pesquisar muitos temas que aprofundassem no campo das artes pernambucanas, descobrindo novas fontes e possibilidades de pesquisas nesta área. Muito Obrigado.

Aos amigos do mestrado, em especial a Hélder Remigio, Elizabeth e a Hugo Coelho, sempre otimistas e bem humorados. Caminhamos juntos neste percurso, e devo essa pesquisa a vocês, meus grandes amigos.

Ao arquivo Cícero Dias do Museu do Estado de Pernambuco, que possibilitou oitenta por cento da documentação, e em especial a Alexandre que ajudou muito, sempre sendo solícito na pesquisa e disponibilizando o acervo que ainda, infelizmente, encontra-se disperso. Muito Obrigado.

Aos amigos de História da UFPE, Augusto Neves, Professora Isabel Guillen e ao Professor Antonio Paulo Rezende. O contato com vocês trouxe novas aspirações para o caminhar deste trabalho, a sensibilidade, as leituras das disciplinas e a experiência motivaram cada capítulo desta obra.

Aos meus mais novos amigos da FUNDARPE, que de uma amálgama de profissões, como: sociólogos, arquitetos, antropólogos e historiadores, saiu uma bela amizade, cheia de cumplicidades e experiências. Em especial a Ana Florinda, Breno, Caio, Cecília, Diomedes, Eduardo, João Paulo, Larissa, Lilian, Mercês, Patrícia e Raphaela. Muito Obrigado a todos.

A minha orientadora de monografia Sylvia Couceiro, que me auxiliou a encontrar a temática das artes em tempos de angústias, com muita paciência e aplicação. Esse trabalho é fruto de muitas conversas entre nós. Muito obrigado.

A Camila Augusta, que esteve comigo o tempo todo, desde a graduação. Que escutou cada palavra redigida nessa dissertação, como se fosse uma confissão árdua de histórias sociais da arte. Muito Obrigado por tudo Camila.

Agradeço aos incentivos financeiros captados durante a pesquisa. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) ao Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura Regional da UFRPE, ao Programa Conexões de Saberes e a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE).

Dedico esta dissertação ao meu grande e melhor amigo José Rodrigues. Entusiasta e leitor dos meus textos. Obrigado por sua sensibilidade e por me mostrar que a arte é uma construção de muitas experiências vividas. Obrigado pelos livros e pelas dicas. E um obrigado ao Poeta Olavo. Muito Obrigado.

Faço das palavras de Fernando Pessoa as minhas: “Eu poderia suportar, embora não sem dor, que tivessem morrido todos os meus amores, mas enlouqueceria se morressem todos os meus amigos!”.

A todos, aqui citados, muito obrigado por tudo.

RESUMO

Os limites que relacionam a arte com a política implicam na enunciação de territórios que interrogam a produção artística segundo sua própria potência de ação, de modo que sua existência, em diversos momentos da história irá adequar-se às “regulamentações” de uma certa ordem dominante. Este trabalho tem como problema central analisar as negociações políticas e culturais exercidas no cotidiano das artes plásticas pernambucanas no período de 1929 à 1945, entre os pintores e as políticas governamentais no estado de Pernambuco. Isto através da análise dos espaços competitivos e intitulados de Salões de Belas Artes de Pernambuco, como forma de projetos de educação estética que propunham uma inserção das Belas Artes na vida da sociedade pernambucana do período analisado.

Palavras Chaves: História Social da Arte de Pernambuco, Política e Salões de Arte.

ABSTRACT

The limits that relate to art and politics imply the enunciation of territories which question the artistic production according to their own power of action, so that its existence in different times in history will suit the "regulations" in a certain order dominant . This work has as central problem to analyze the political negotiations and exercised in the daily cultural arts Pernambuco from 1930 to 1945, between the painters and government policies in the state of Pernambuco. This by examining the competitive space and socio-cultural, entitled Salon de Bellas Artes de Pernambuco, created to reward those artists that met the standards required by edicts drafted according to the political position of the government in power.

Keywords: Social History of Art from Pernambuco, Politics and the Art Rooms.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	5
Introdução	3
Capítulo I.....	14
Que Gosto Tem Esta Cidade?	14
1.1. A elaboração do Gosto	20
1.2. Do Meio Para o Gosto	23
1.3. A Cidade de Lisetie	24
1.4. Com surgiu Telles Júnior: A História da Arte Pernambucana como uma Construção Política.....	35
Capítulo II.....	46
Nos Corredores do Tempo: A História dos Salões de Belas Artes em Pernambuco	46
2.1. Depois da Pintura vem a Moldura, Depois da Moldura a Parede e Depois da Parede a História.....	52
2.2. História dos Salões	53
2.3. Os Salões em Pernambuco	62
2.4. Exposição Geral de Belas Artes de Pernambuco	65
2.5. A Segunda Exposição Geral e o Caminho de Paris Até os Independentes.....	73
CAPITULO III.....	84
DA PORTA AOS FUNDOS: OS SALÕES DE PINTURA DO ESTADO NOVO.....	84
3.1. OS SIGNOS DOS SALÕES: QUANDO O PORTEIRO RECEBEU O CONSUL.	88
3.2. SALÕES PARA EDUCAR OS SENTIDOS	92
3.4. PINTURA DO COTIDIANO, PINTURAS DE SALÃO, PINTURAS DE PERNAMBUCO....	104
3.5. “DIGA-ME COM QUEM TU ANDAS E EU DIREI QUEM TU ÉS”:VICENTE DO REGO MONTEIRO E A SUA AÇÃO POLÍTICA NA REVISTA RENOVACÃO.	121
3.6. VICENTE E SEUS AMIGOS	126
3.7. VICENTE E A RENOVACÃO:	127
4.0. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
4.1. Fontes e Bibliografia	144

INTRODUÇÃO

A arte produzida, ao longo da história, no Brasil é plural. Um resultado de diversos agentes e sujeitos que dinamizaram a formação de diversos espaços artísticos no país. Em Pernambuco, a produção artística no campo da pintura teve um importante papel ao canalizar esforços do governo e dos artistas na estruturação de um campo artístico, repleto de embates, nos anos de 1930 e 1940. Os Salões de arte dos anos trinta podem ser tidos como as primeiras políticas direcionadas ao mundo das artes plásticas na História de Pernambuco, aglutinando processos de agenciamento e institucionalização das artes em pró de uma educação do gosto.

Este trabalho é resultado de uma experiência que me colocou diante de questionamentos que envolvem as tensões entre o contato da estética e política na história. No ano de 2007, logo após terminar meu trabalho de conclusão de curso, no qual abordei questões sobre representações da cidade do Recife nas pinturas dos anos vinte do século passado, passei a vivenciar as angústias de um jovem historiador querendo se inserir em um campo que ainda não tomou força nos cursos de história de Pernambuco, ou seja, a história da arte. Então, sem lastro para utilizar ferramentas teóricas e metodológicas, lendo bastante sobre teoria da arte, história da arte, crítica e sociologia, e tendo a ambição de construir um aporte teórico antes de me lançar em uma pesquisa, não tinha a noção das distâncias empíricas e epistemológicas entre a história da arte e a história.

Rodeado de questionamentos sobre o que realmente tinha elaborado na monografia, se uma história da arte, ou uma história social da arte, ou uma história cultural da arte, passei a constatar que a principal falha da construção historiográfica deste trabalho de conclusão, sobre pintores do Recife, foi a de não ter captado o que a revisão historiográfica do tema tinha me oferecido. O que identificamos como “histórias” da arte em Pernambuco são discursos elaborados em cima de narrativas confusas, ambíguas e esparsas, construídos em diversos contextos políticos e sociais da história. Não temos uma semana de arte moderna nem uma bienal de arte como marcos históricos. Nossos museus não são visitados com frequência, nossa escola de belas arte não

existe mais, e nossos artistas não são personagens que freqüentam os livros didáticos de história.

Diante de problemas sociais, culturais, artísticos e políticos da história pernambucana e nacional, passei a buscar em arquivos e livros *insights* para dar início a uma nova pesquisa que envolvesse o campo das artes em Pernambuco. Foi quando visitando o arquivo Cícero Dias do Museu do Estado de Pernambuco me deparei com uma temática que poderia me guiar na construção de uma narrativa histórica sobre arte, a história dos Salões de Arte em Pernambuco. Espaços de competição artística que tiveram por muito tempo a missão de serem os únicos veículos de divulgação das artes locais. Tendo um tema, um recorte periódico e um espaço, agora eu precisava de um problema para adentrar na análise destes eventos.

Perante de uma vasta documentação dispersa, pressupostos foram caindo por água a baixo, como a idéia de que não tínhamos uma história da arte. Não só possuíamos uma narrativa histórica, escrita de forma tradicional, como eventos de arte moderna, com a presença de obras de Picasso, uma academia de arte que foi se estruturando até chegar ao Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, e um Salão de Arte anual que ocorria desde 1929, e que estavam presentes na história da arte local, esquecidos em caixas de arquivos e museus.

A história da arte pernambucana, como outras narrativas do Brasil tem uma forte tradição republicana, pois foi contada e escrita por intelectuais comprometidos com a ideologia da república. É uma historiografia escrita e estrutura em cima de contextos sociais, culturais e políticos, que reverberam nas escolhas e anulações de fatos, personagens e períodos que irão compô-la. No entanto, pouco se sabe sobre a apropriação que a política fez da nossa arte, da sua história e dos nossos artistas, para elaborar projetos políticos que tomavam a arte como recurso ideológico. Os surtos de modernidade do início do século XX em Pernambuco, evidenciaram condutas políticas que as artes iriam adotar e os elementos da estética que a política estava se utilizando.

No Brasil vem se formando, principalmente a partir do século XIX, uma expressiva vertente de produção de um pensamento voltado para as relações entre arte e sociedade, alçando grande vitalidade com os modernistas e mais tarde, com os escritos de Mário Pedrosa e Antonio Candido. Nessa tradição,

Aracy Amaral (1984), realizando um exaustivo levantamento nas artes plásticas e na arquitetura, reitera a importância da função social da arte e da participação social do artista, destacando que a preocupação sociopolítica tem sido uma das características da arte no Brasil.

Este trabalho tem como objetivo analisar estas tensões históricas e sociológicas entre a arte e a política, a partir dos espaços de competições artísticas oficiais, denominados Salões de Belas Artes de Pernambuco. Tomamos os períodos de formação destes certames, de 1929 a 1945, como recorte que delimita uma análise mais apurada sobre a formação do “campo artístico”¹ da cidade do Recife. Demarcamos nossas análises sobre os salões oficiais, promovidos pelo governo do estado neste período, problematizando os primeiros projetos políticos que tomam as artes plásticas como campo de atuação.

A ação artística promovida por um salão de arte, elaborado pelo governo do estado, me colocou perante uma questão: Como a produção artística se comportava em espaços gerados pela oficialidade política? E surpreendente foi o fato desta abordagem apresentar poucos trabalhos não só nos redutos da história, mas também nas artes, sociologia e comunicação social. Como se houvesse uma tendência das produções contemporâneas de negar o meio em que o artista vive, ou viveu, sem haver uma interferência externa naquilo que ele produz.

É por mero acaso que está num quadrado de tela dentro de uma moldura. Poderia igualmente ter sido soprada no ar ou formada no plasma. Ela tenta ser alguma coisa que o espectador mais imagina que vê. (...) Tudo contribui para a negação do meio, como se o artista tivesse vergonha de admitir que de fato pintou sua pintura, em vez de a ter gerado em sonho.²

A negação atual do meio na obra de arte é reflexo da crise dos espaços de exposição e competições artísticas. Quem é você para avaliar o meu

¹De acordo com Bourdieu “Um campo, e também um campo científico, se define entre outras coisas através da definição dos objetos de disputa e dos interesses específicos que são irredutíveis aos objetos de disputa e aos interesses próprios de outros campos (...). Para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputa e pessoas prontas a disputar o jogo dotadas de habitus que impliquem o conhecimento e o reconhecimento das leis iminentes do jogo, dos objetos de disputa, etc”. BOURDIEU, P. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p.89.

²GREENBERG, C. *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.p.37.

trabalho? Pergunta o pintor ao júri, depois que inscreveu a sua obra, para concorrer no Salão, em busca de uma bolsa de financiamento. A institucionalização dos certames artísticos, na história do Brasil, expôs o antigo interesse do poder pelas mentes criativas e originais dos artistas plásticos de vanguarda. Os Salões de Belas Artes de Pernambuco desde sua criação, em 1929, são frutos de polêmicas e controvérsias, não só como instituições, mas também como mostras de produção de arte regionalista, que misturavam academicismo com “modernismos”.

Fica reduzida a concepção de que os Salões de Belas Artes foram utilizados em Pernambuco apenas como propostas para dar espaço ou visibilidade aos artistas plásticos que não tinham possibilidades profissionais na região. Estes espaços artísticos carregavam a perene idéia de pertencimento a civilização ocidental diante da arte e condutas expostas em corredores nobres e elegantes. Nos anos 30 do século XX, um intenso trabalho de construção da nação foi inaugurado como parte do projeto de modernização do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, homem forte do governo Vargas. De acordo com a historiadora Márcia Chuva:

Nesse projeto, a noção de interesse público prevaleceria, política ou simbolicamente, ante os interesses individuais. Foi este um dos caminhos em que se tornou possível promover o pensamento de unidade nacional, especialmente dentro do Estado Novo: era preciso escapar do individual, que era fragmentário, em busca do público ou do bem comum, unificador. Somente a unidade das origens e a ancestralidade comum de toda a nação deveriam servir para ordenar o caos, encerrar os conflitos, irmanar o povo e civilizá-lo. As práticas de preservação cultural foram inauguradas no Brasil no bojo desse projeto, a partir da criação do *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – o SPHAN, em 1937.³

Os espaços que abrigavam os salões de belas artes nos anos trinta e quarenta, hoje são identificados, pelo governo de Pernambuco e a Prefeitura do Recife, de “aparelhos culturais”, redutos da produção e exibição da arte oficial pernambucana. Os “cubos brancos”⁴, já não são tão claros assim, são

³CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. Revista *TOPOI*, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, p.313.

⁴ Expressão que remete ao paradigma do cubo branco exposto por Brian O’Doherty em quatro ensaios publicados no livro: *No interior do cubo branco*, nas décadas de 70 e 80, onde a crítica artística é desenvolvida ao espaço que lembra um quarto branco com uma luz no teto. Sendo a relação arte e espaço primordial para o desenvolvimento textual das obras expostas.

teatros nobres, como o Teatro Santa Isabel, a Biblioteca Pública do Estado e um Gabinete Português de Leitura. O projeto de educar a população através de estética, nos anos trinta em Pernambuco, levou o Estado até os corredores dos salões de arte, para formar pintores em nome de uma ordem dominante.

A favor deste diagrama político um conjunto de intelectuais que atuavam hora como funcionários do governo, delegando propostas e editais que configuravam os salões de arte, como o caso de Aníbal Fernandes e Vicente do Rego Monteiro, e hora como artistas plásticos, que se identificavam na crença comum acerca da universalidade da cultura e da arte. Com base nesta crença, compuseram teses acerca do patrimônio artístico e cultural do Estado que inseririam Pernambuco no mundo civilizado.

A concepção de campo artístico do sociólogo Pierre Bourdieu⁵ é heurística para as questões que se pretende trabalhar aqui, na medida em que apontam problemáticas sobre as tensões exercidas dentro de um microcosmo entre seus agentes. A idéia de um campo de força formada por oposições diretas sugeriu uma rede de determinações objetivas que pesam sobre todos os que agem no seu interior. Uma análise dos Salões de Arte em Pernambuco em termos de campo implica três operações indispensáveis e estreitamente ligadas: a localização dos Salões como microcosmos artísticos dentro de uma teia de campos que circula o poder, traçar uma topologia da estrutura interna do campo artístico em que estes salões estavam inseridos, analisando os sistemas hierárquicos de força e suas distinções, e por fim, a construção de trajetórias sociais dos indivíduos que entram em concorrência no interior do campo, de modo a tornar visível o sistema de disposições socialmente constituído (*habitus*) que guiava a sua conduta e as suas representações dentro e fora da esfera artística.⁶

A obra do filósofo Schiller: “Cartas sobre a educação estética da humanidade”, irá nos guiar para analisar projetos de educação estética promovidos pela figura do Estado. O papel da sensibilidade na obra deste

O'DOHERTY, Brian. No interior do Cubo Branco. A ideologia do espaço da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

⁵ Esse tipo de abordagem combina-se ao longo da dissertação com a perspectiva da sociologia da cultura inspirada nos escritos de Pierre Bourdieu. Muitas das noções por ele construídas estão presentes ao longo do trabalho, às vezes não plenamente mencionadas, mas absorvidas na própria elaboração do texto.

⁶Ver em WACQUANT, Loic. Mapear o campo artístico. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 48, 2005, p. 117-123.

filósofo sofre uma espécie de redimensionamento, ela não é apenas o meio que por intermédio do qual o mundo pode ser conhecido, mas também é puro conhecimento. Enquanto puro conhecimento a sensibilidade, transformada em impulso estético, em racionalidade sensível, coopera para o aprimoramento do ser humano, para o seu embelezamento e conseqüentemente ao embelezamento de suas ações.⁷

Foi atuando na assepsia do comportamento da população dos anos trinta que o governo pernambucano enxergava o potencial de ação destes salões como canais veiculadores de informações civilizadas e verdadeiras, através da arte oficial, colocando o artista em contato com as propostas políticas do período, dando início ao surgimento da figura do artista intelectual engajado. A educação estética surge como projeto de incorporar o belo em paisagens do cotidiano da população, assimilando a beleza de uma cultura local por meio da pintura clássica e acadêmica.

Para trabalhar com elementos tão subjetivos como as pinturas deste período, recorreremos a métodos e discussões apresentadas pelo historiador social da arte T. J. Clark. Suas relações multidisciplinares entre arte, literatura e política, insistem na elaboração da arte como uma resposta plástica politicamente motivada. Sua análise das pinturas modernas da França do século XIX recorre a fontes até então não utilizadas na conexão entre o mundo social e as práticas artísticas, o estatuto e o papel exercido pelas tradições e instituições artísticas, as tendências complementares de crescente estetização e conseqüente despolitização na apreciação e interpretação das obras de arte.

Seu método é sintetizado no prefácio da obra por Sérgio Miceli:

A argumentação avança em meio a indícios, pistas e travestimentos, um símile heurístico da investigação policial, traço recorrente dos melhores historiadores da arte. Preocupa-se em deslindar os materiais e procedimentos de confecção das obras, os teores da substância expressiva, até poder lidar com os efeitos estéticos da recepção, por onde se completa a travessia entre a descrição das telas e o movimento histórico.⁸

⁷Ver em SCHILLER, Friedrich. Cartas sobre a educação estética da humanidade. São Paulo: EPU, 1991.

⁸CLARK, T. J. A Pintura da vida moderna: Paris na arte de Menet e de seus seguidores. São Paul: Companhia das Letras, 2004. P.11.

Sérgio Micelli que possui uma vasta obra na área da sociologia da arte e que nos conduziu a partir de seus referenciais, sobre: campos culturais, imagens negociadas e intelectuais como uma categoria, auxiliando no trato das fonte imagéticas e discursivas.

O recorte temporal do trabalho toma como início o ano de 1929, sendo este um ano celebre em relação à criação das primeiras políticas direcionadas as artes, com a inauguração do primeiro Salão de Belas Artes do Estado, intitulado de “Exposição Geral de Belas Artes de Pernambuco”, e a reinauguração do Museu de Arte e História Antiga do Estado, tendo um órgão oficial do estado como mediador e administrador destas políticas artísticas: a Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais. O recorte se estende até o ano de 1945, fim da interventoria de Agamenon Magalhães, que teve sob o seu mandato a institucionalização dos Salões de Arte, utilizando estes espaços para promover uma educação estética da população pautada em conceitos como: civilidade, beleza e disciplina, através das obras expostas nos salões. Com o fim do Estado Novo surge a Sociedade de Arte Moderna de Pernambuco, que reestrutura estes certames modificando a dinâmica de atuação do Estado sobre estes eventos.

O objetivo deste trabalho é analisar o comportamento estético e político dos personagens que circulavam por estes espaços oficiais de arte, tomando-os como cenários que vivenciaram não só as produções e exposições das artes visuais, mas também suas negociações políticas entre o artista e os jurados. As partilhas que a arte se dispôs a fazer com a política para produzir dinâmicas tradicionais e modernas, em meio a elaboração e configuração de um campo artístico, através da criação de instituições voltadas para o fomento das artes no estado.

Uma experiência recente nos coloca de frente ao diálogo entre arte e política, ilustrando a permanência destas tensões em salões no estado. A exposição intitulada “Macunaíma Colorau”, apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Olinda, no ano de 2009, como uma das ações do 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco.

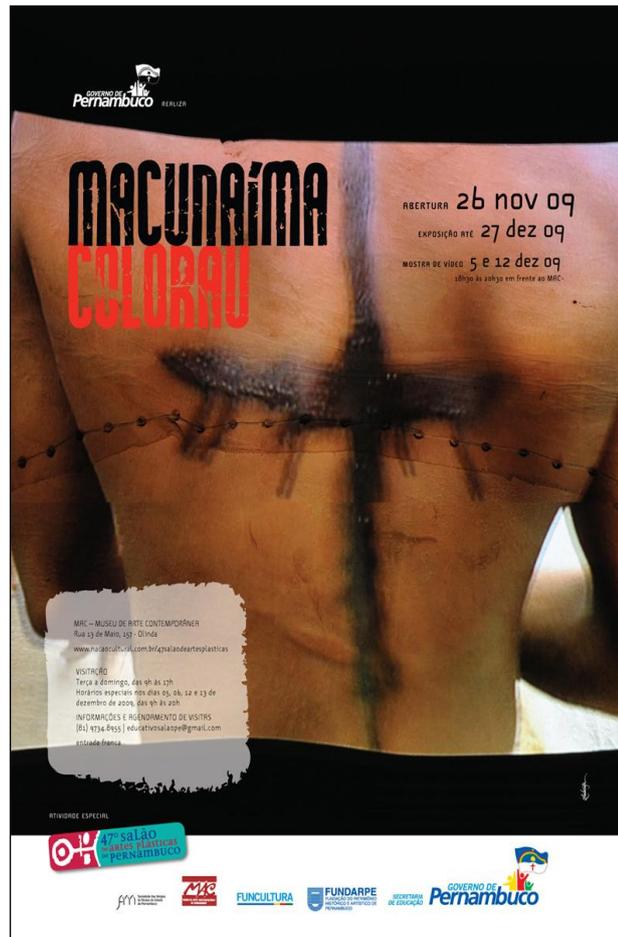


Figure 1: Cartaz da Exposição do coletivo Macunaíma Colorau

Macunaíma Colorau foi um trabalho desenvolvido por um coletivo de artistas nos territórios indígenas Xukuru, Truká, Kambiwá e ainda, nas comunidades quilombolas de Castainho e Conceição das Crioulas, localizadas respectivamente, nos municípios de Pesqueira, Cabrobó, Ibimirim, Garanhuns e Salgueiro, cujo resultado foi desenvolvido por essas comunidades partindo de oficinas, vídeos, fotografias e instalações.⁹ Em torno de complexidades políticas, estéticas e culturais, o coletivo trabalhou temas como estereótipo, através da fotografia e vídeoinstalações que perguntavam as pessoas comuns o que seria ser branco, índio ou negro. As respostas demonstravam o que todos já sabiam: o preconceito velado diante de discursos estereotipados como: Ser Branco é: “não ter manchas (na pele)”, “nariz pra cima”, “alma boa”, “não ter que trabalhar”.

⁹São obras que se estruturam em torno de um conceito, são passíveis ou não de performances que ilustram problemas ou tensões que circulam pelo cotidiano.

Com isso, a famosa frase do Príncipe de Salina, protagonista do romance *O Leopardo*, do italiano Giuseppe di Lampedusa: “Existe momentos que é preciso mudar tudo para que tudo continue igual”¹⁰, ilustra bem a relação entre os salões de hoje com os do passado, as tensões entre a política e arte permanecem se resignificando, deixando o campo da abstração e transformando as rupturas artísticas em atos políticos. Nas fronteiras estabelecidas entre a estética e a política, no entanto, a máxima não é composta por um desencantamento tão romântico assim, a história da arte é repleta de exemplos do relacionamento peculiar entre a arte e a política, formando grandiosos projetos políticos que se utilizaram da arte para seus fins, e belíssimas obras de arte que se utilizaram da política para seus objetivos estéticos. Mudar para continuar é um movimento constante na história que permite fluxos de criações que reverberam nas criações culturais e artísticas do homem.

A história dos salões de artes nos coloca diante de projetos que tomam o conceito de beleza como ferramenta para mediar a relação entre o público e a obra. O que o coletivo Macunaíma Colorau expôs foi às mutações que o conceito de beleza vem passando desde o belo harmonioso, que educava o ethos, como os salões dos anos trinta, até o belo subjetivo que circula pela arte atual. Durante os séculos, as concepções estéticas foram-se modificando até chegar à idéia atual de Beleza Subjetiva, aparentemente despreendida da moral, em que cada um terá que se arriscar num diagnóstico acerca da beleza que “enxerga” (concebe). Como disse Eco.¹¹ “Será obrigado a render-se diante da orgia de tolerância, de sincretismo total, de absoluto e irrefreável politeísmo da Beleza.”

No primeiro capítulo abordaremos como o a prerrogativa “gosto por arte” se desenvolveu na cidade do Recife, durante os anos de 1920 e 1930, tendo a presença no Estado como elemento materializado da configuração do campo artístico em Pernambuco, criando um salão, um museu e uma Escola de Belas Artes. A presença do Estado em forma de políticas de fomento e de um

¹⁰LAMPEDUSA, Tomasi di. *O Leopardo*. Tradução de Rui Cabeçadas. 3. Ed. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1963.p.83.

¹¹ECO, Umberto. *História da Beleza*; trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.428

inspetor, famoso por seus textos de arte nos jornais da época, Aníbal Fernandes, promoveu uma corrida pela construção de uma tradição e identidade artística no período, confeccionando narrativas e elementos históricos para compor uma “autêntica” história da arte pernambucana.

No segundo capítulo iremos analisar os primeiros salões, nos anos trinta, e sua relação com a imprensa local, esta que servia como uma das instâncias legitimadoras dos certames oficiais, elencando artistas, como favoritos de acordo com o jornal, e rechaçando outros, em nome de discursos políticos que circulavam na época. Analisaremos também o surgimento da idéia de “independência” nos “Salões do Independentes”, como proposta de autonomia não financeira e sim estética, diante dos espaços oficiais do governo.

No terceiro e último capítulo discutiremos os salões do Estado Novo sobre a perspectiva da educação estética, analisando as pinturas expostas nestes sob o ideal de uma educação que promovia civilidade a aqueles que frequentavam os salões. O papel dos artistas como intelectuais engajados politicamente que publicavam em revistas suas concepções sobre arte e política, como o caso específico de Vicente do Rego Monteiro, e suas atuações como intelectuais em suas pinturas repletas de símbolos que remetiam as concepções estéticas e acadêmicas dos certamos artísticos.

A vasta documentação nos proporcionou o contato com diversos temas até então não esmiuçados pela história. Utilizando jornais da época, como Jornal do Commercio e Diário de Pernambuco, revistas direcionadas para área da cultura, como Renovação, Crítica e a Revista de Pernambuco, podemos nos situar nos discursos da imprensa no período que publicou uma grande produção sobre arte e entretenimento no início do século XX. Tivemos dificuldade sim em levantar as produções artísticas do período, pelo fato dos catálogos de arte só serem utilizados pelos Salões a partir dos anos quarenta, e apesar do Museu do Estado ser o guardião destas obras, boa parte delas foi extraviada e perdida durante quarenta e sete anos de salões no estado de Pernambuco.

Arte e política se complementam, fornecendo um jogo de idéias que tomam o cenário da arte, os Salões, como espaços para duas atividades que rompem e permanecem, em suas dinâmicas próprias. Entrelaçadas dentro do projeto de criação de um Novo Estado, pintores e políticos tendiam a ver na

arte uma forma engajada de expressão, desenvolvendo as primeiras políticas culturais direcionadas para o campo das artes plásticas. A idéia da arte, especificamente, a pintura como forma desenvolvimento cultural, fomentando a criação de salões de belas artes como mecanismos de normatização da produção artística de Pernambuco nos anos trinta e quarenta.

CAPÍTULO I

QUE GOSTO TEM ESTA CIDADE?

As mudanças não foram somente nas cores ou nos traços, que distorcidos passaram a compor a pintura do observador moderno do século XX. Também não foi, apenas, pelo fato destes observadores trocarem o campo pela cidade, como modelo para suas artes, para transgredir o passado e construir novos presentes. O que mudou foi a cidade, que já existia, porém passou a ter novas necessidades, que transformavam o espaço urbano com retidões e distorções. Como se a partir do início do século XX, Recife passasse a ser a cidade dos artistas, mas especificamente dos pintores, personagens movidos por duas realidades, aquela que eles enxergavam e a que eles pintavam.

Atores da construção do embate analisado pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan, entre a cidade real versus a cidade ideal, quando a obra de arte passa a determinar o espaço urbano formando produtos necessários para distinguir uma cidade da outra: “O que produz a obra de arte é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera”¹².

¹²ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.74.



Figure 2: Natureza Morta.¹³

O século XX trouxe de mais importante para o universo das artes plásticas a inegável influência das cidades na construção da obra de arte. O espaço urbano do mundo moderno acarretou não só angustias cosmopolitas para as obras, mas representações que percorriam diversas temporalidades destes espaços¹⁴. Como se o reflexo das janelas na xícara e na garrafa de cachaça da tela de Vicente do Rego fosse o principal traço da presença da cidade na mesa do artista. A distorção é a principal contribuição da cidade para a arte moderna, modificando espaços e perspectivas. A cidade não se dissociava de uma obra de arte, a cidade é coisa humana, obra produzida por

¹³MONTEIRO, Vicente do Rego. Estudo nº 31. Natureza Morta. Óleo sobre cartão. 81x65 cm. 1º Prêmio do Salão de 1942. Catálogo do Salão de Pintura. 1942 – 1943. Secretaria do Interior. Museu do Estado de Pernambuco. 1944. p.5.

¹⁴Utilizamos o conceito de espaço social para melhor contextualizar nossas análises. Considerado por Georg Simmel e posteriormente difundido por Raymond Ledrut, o conceito de espaço social é atualmente utilizado em sociologia para designar sobretudo o campo de inter-relações sociais. Todo o sistema de relações se inscreve num espaço em que se associam estreitamente o lugar, o social e o cultural. A sociologia pode apresentar-se, no entender de Pierre Bourdieu, como uma “topologia social”, na medida em que representa «o mundo social em forma de um espaço (a várias dimensões) construído na base de princípios de diferenciação ou de distribuição constituídos pelo conjunto das propriedades que atuam no universo social considerado. O espaço social é entendido, nesta perspectiva, como um “campo de forças” onde os agentes sociais se definem pelas suas posições relativas. O mundo humano torna-se um espaço de relações construído de acordo com os posicionamentos mútuos e com a avaliação que deles fazem os atores sociais.

mãos, testemunho de memória, valores e, é portanto, objeto e fato artístico. Com isso, arte e política duelaram em espaços urbanos, formando exemplos de construções do gosto que modelaram novas relações entre o ser humano e a arte.

Wagner era o seu ídolo. O artista criativo e político, em uma só pessoa. Hitler absorveu as propostas de Wagner: Anti-semitismo, culto ao legado nórdico e o mito do sangue puro deram à visão de Hitler sobre o mundo. Também de Wagner vieram às noções de arte para uma nova civilização. E o artista-príncipe, nascido do povo unirá a vida e a arte, anunciando o Estado Novo.¹⁵

Peter Cohen, cineasta sueco, descreveu o espírito artístico de Hitler, em seu documentário: “Arquitetura da Destruição”, como um fã “mediocre” da arte clássica “greco-romana” promovida pelas óperas, exposições e palácios da antiguidade, e utilizada para “purificar” a terra alemã dos males que assolava. Apresentou o criador do regime nazista como pai de um projeto político ousado, que mesclava estética e comportamento na sociedade alemã da década de 1930, fomentando singulares noções de arte que iriam reverberar na construção de uma “nova civilização”. A beleza clássica era o mote das produções artísticas, e elementos como saúde e limpeza caminhavam juntos pela cidade de Berlim no início do século XX.

A beleza corporal, associada à beleza da raça, como política da estética, constou dos programas estatais em todo mundo ocidental, seja no nazismo ou fascismo, nas ditaduras de todos os “matizes estadonovistas” ou nas democracias liberais, a despeito de peculiaridades próprias dos projetos e metodologias de cada nação. O projeto nazifascista foi um projeto estético. George Mosse¹⁶ tem mostrado que o nazismo e todos os movimentos do tipo fascista fizeram um aproveitamento das sensibilidades estéticas para fins políticos. Uma verdadeira “política da beleza” como designou Gabriele D’Anunzio, um dos primeiros artistas a serviço do fascismo italiano, não só a nomeá-la, mas também a praticá-la. Susan Sontag¹⁷, ao abordar a obra de Leni

¹⁵Documentário. *Arquitetura da Destruição*. Cohen, Peter. Editor. 1988.

¹⁶MOSSE, George. *Estética fascista e sociedade. Algumas considerações*. In: MOSSE, G., BRAUN, E. e BEM-GHIAT, R. *A estética do fascismo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa. 1999, p.3-12 e p. 5.

¹⁷Ver SONTAG, Susan. *Fascinante fascismo*. In: *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 59-83

Rienfenstahl, cineasta identificada com a propaganda de Hitler, conclui que a “fascinação do fascismo é a sedução da beleza”.

O mundo passava a conhecer os projetos políticos e estéticos de Hitler. Artistas acompanhavam o Führer em suas conquistas, ou para registrar os ataques bem sucedidos da Alemanha, ou para contemplar os palácios da antiguidade espalhados pela Europa. Exemplos, como este, de um governo sensível a arte e que financiava os seus artistas, chegavam através da imprensa em todo mundo. Aspirações a uma “boa arte”, “limpa” e “retilínea”, eram presentes nas décadas de 1930 e 1940 no Brasil, em meio ao governo de Getúlio Vargas. Presidente este que marcou a história do país por contratar pintores como Portinari para compor o Ministério da Educação junto com seu ministro Gustavo Capanema.¹⁸

Em Pernambuco, durante os anos trinta podíamos ver exemplos de propaganda nazista circulando através da Revista de Pernambuco:

¹⁸O ministro Gustavo Capanema mantinha um forte contato com a ala modernista dos intelectuais a partir dos interesses entre ambos em temas como: folclore, poesia e artes plásticas: “Para o ministro importavam os valores estéticos e a proximidade com a cultura; para os intelectuais, o Ministério da Educação abria a possibilidade de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer”. Ver SCHWARTZMAN, Simon. Tempos de Capanema. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 99-405.



Figure 3: Revista de Pernambuco. 1937. Catálogo de Revistas da Biblioteca Pública de Pernambuco.

A imagem da Revista de Pernambuco do ano de 1937 informava:

Na Alemanha, a arte interessa ao governo. A casa do artista é ali uma instituição que tem a valorizá-la, além dos seus componentes o apoio do chefe do Estado. E escultores e pintores trabalham sabendo que podem viver da arte e para a arte¹⁹.

Texto que acompanhava uma imagem emblemática para nosso trabalho, onde escultores produziam bustos em mármore branco, aos moldes clássicos, junto a um pintor sentado. A imagem representava um ambiente salutar de produção artística que recebia incentivo de um governo que publicava o seu desenvolvimento em nome de civilidade. Artistas “reconstruíam a nação”²⁰ em

¹⁹A arte na Alemanha. Revista de Pernambuco, Recife, ano 1, n. 21, [s.p.], 1937.

²⁰O discurso que incorporava a idéia de nação, e se articulava a partir de 1930, é a da reconstrução nacional, se construção anterior houve, ela estava a partir deste momento, desqualificada. É inerente, por definição, ao ato revolucionário a noção de ruptura, da possibilidade de construção de outra história que faz do passado algo vago, dando início, assim, a um presente absolutamente novo. O que não é colocada em dúvida é a noção central de construção da nação, e para tal os projetos nacionais têm um discurso articulado propondo

meio a pincéis, cunhas e cavaletes, um exemplo de sensibilidade construída politicamente e civilidade para todos os povos que almejaram desenvolvimento.

Este capítulo tem como objetivo analisar as propostas da política do governo do Estado de Pernambuco desenvolvidas para o fomento do campo das artes nos anos trinta do século vinte. Isto diante dos projetos de incentivo ao “bom gosto” que primavam pelo ensino de uma estética clássica, e que incorporavam o conceito de “belas artes”²¹ composto pela pintura, a escultura e o desenho no cotidiano da população pernambucana. Estes projetos estavam engajados na formação de um campo artístico²², com a produção de códigos culturais na sociedade pernambucana que fossem compatíveis com as obras expostas nos Salões de Belas Artes financiados pelo Governo. Com isto, pretendemos analisar como se estruturou a formação do gosto pelas artes plásticas em Pernambuco no período aqui abordado, analisando o discurso crítico e político presente na imprensa da época.

noções de cultura, de educação, de relações sociais, etc. Ver CONTIER, Arnaldo Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru. EDUSC, 1998.

²¹O conceito de belas artes está associado à idéia de que um certo conjunto de suportes e manifestações artísticas é superior aos demais. Até meados do século XIX as academias classificavam as artes em basicamente dois tipos: as belas artes e as artes aplicadas ou artes secundárias. As belas artes eram aquelas que, segundo o ponto de vista do período, possuíam a dignidade da nobreza. Já as artes aplicadas, devido ao fato de serem praticadas por trabalhadores, eram desvalorizadas. Dessa forma, compunham as belas artes a pintura, a escultura e o desenho, todas elas subordinadas à arquitetura. Ver em FICHER, Sylvia. Escola de Belas Artes de São Paulo (1928-1934) – São Paulo: Ática Atena, 1986. Os Arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo – São Paulo: Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

²²A noção de campo representa para Bourdieu uma ferramenta central de abordagem especificamente sociológica à estética. Consiste em um espaço social de dominação e de conflitos, é um campo de forças, uma rede de determinações objetivas que pesam sobre todos os que agem no seu interior. Cada campo tem certa autonomia e possui suas próprias regras de organização e de hierarquia social. Durante o final dos anos vinte não podemos identificar a existência de um microcosmo artístico, na cidade do Recife, dentro do campo de poder, podemos ver sim uma tentativa de construção de um campo artístico, que só pode ter sua topologia interna visualizada a partir dos anos trinta com a construção de salões, museus e uma escola de artes, revelando uma hierarquia de produtores e de produtos baseada na oposição dinâmica entre o subcampo da “produção restrita” (de, e para, especialistas, avaliado segundo critérios especificamente estéticos) e o subcampo da “produção generalizada”, no qual as obras são dirigidas a públicos não especializados e o êxito é medido pelo sucesso comercial Ver BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

1.1. A ELABORAÇÃO DO GOSTO

A palavra “gosto” (gusto, em italiano e também em espanhol) ingressou nas discussões sobre a arte no século XVII. No século XVIII, passou a ser o termo consagrado para a faculdade do juízo estético. É como se o termo, ao isolar essa faculdade, também isolasse e focaliza-se a maior parte dos problemas associados a ela: problemas que, no que toca ao entendimento, eram fundamentais na experiência com a arte.²³

A sociedade recifense é um exemplo bastante interessante de como a experiência com a arte passou pelo viés de uma construção política, incorporando problemas político-culturais na “faculdade do juízo estético”. A perspectiva do gosto pela arte, como citada pelo crítico Greenberg, passou a frequentar os salões e as casas da “elite recifense”²⁴, com mais assiduidade, no início do século XX, através dos ideais de civilidade e desenvolvimento cultural que assolavam as cidades do Brasil que tinham um maior contato com a Europa.

A carreira de estudante da elite, filhos de Pernambuco, na Europa, financiados pelos pais, velhos aristocratas açucareiros, se revertia em hábitos e gostos que já estavam bem estruturados no velho mundo. Os exemplos de experiências vanguardistas nas artes plásticas chegavam ao Recife do século XX via estes filhos viajantes, que traziam, além dos seus títulos de bacharéis em direito, o gosto de frequentar salões de arte nas noites de Paris. Ao retornar de suas estadias na Europa, estes filhos da aristocracia carregavam na bagagem experiências visuais que chamavam bastante atenção de uma cidade que tinha como exemplo artístico alguns salões de arte no século XIX e início do XX, promovidos pelo Liceu de Artes e Ofícios.

²³Ver GREENBERG, C. Estética doméstica. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.p.65.

²⁴Entendemos como elite recifense os grupos ligados aos novos setores econômicos do período analisado (comerciários e industriários) e a velha nobreza rural, representados por seus filhos que foram influenciados pelos pensamentos liberais europeus e americanos durante seus estudos de direito e arte tanto na Faculdade de Direito do Recife, quanto em instituições do estrangeiro. Uma das principais instituições de projeção, recrutamento e reconversão da elite intelectual, a universidade, entra no centro das principais pesquisas sobre os estudos deste segmento. Bourdieu (1990) destaca que o espaço institucionalizado da academia proporciona os elementos de identidade de posição e de representação da elite intelectual. Nesse contexto a noção de capital social, econômico e simbólico levantados pelo autor, possibilita compreender uma série mecanismos de recrutamento desse segmento que é lacunar.

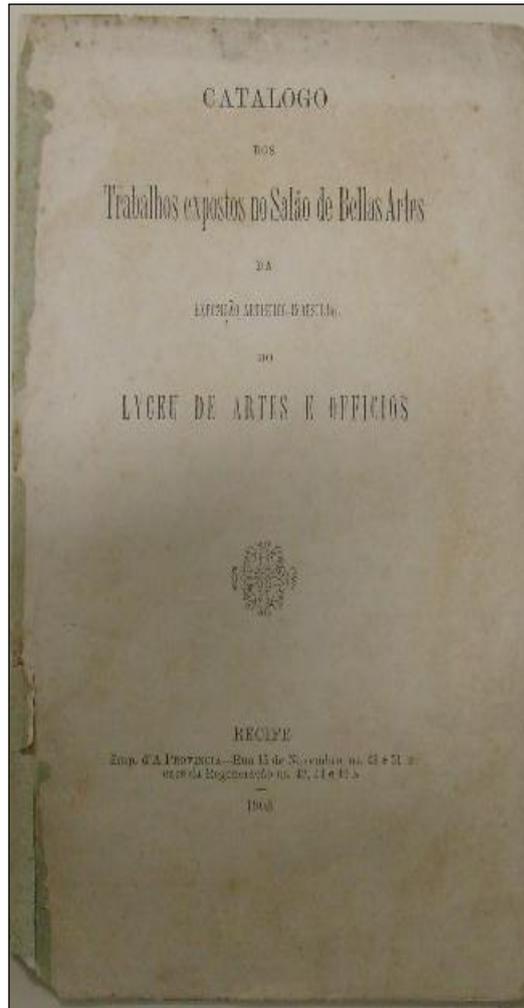


Figure 4: Catálogo dos Trabalhos expostos no Salão de Belas Artes do Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco – 1903. Biblioteca do Estado de Pernambuco.

Este salão foi constituído pelo trabalho de alguns alunos do próprio Liceu que oferecia o curso de “artista mecânico”, para formação de marceneiros, pintores e ofícios que envolvessem o trabalho manual. Porém, essa formação não era de grande interesse da elite que desejava ver seus filhos como advogados, ou que apenas gostassem de admirar aquilo que foi pintado por outras pessoas. Apesar da existência da Faculdade de Direito do Recife, bem referendada, e formadora de grandes nomes e autoridades do Recife no século XX, a ida para Europa era um ritual de passagem na vida destes ricos jovens que envolvia um enobrecimento nos hábitos e comportamento, amadurecimento e uma “civildade”²⁵ no gosto. Dentro das idéias de

²⁵Podemos compreender a idéia de civildade utilizada neste período através dos escritos de Nobert Eliás em relação a Europa do século XIX, haja vista, que o processo civilizador se desenvolveu de forma específica em lugares e em tempos diferentes. Nos anos trinta do século XX o conceito de civilização transmitia a idéia de um processo com um objetivo, envolvendo o

desenvolvimento e progresso de uma cultura, as quais circulavam pelos meios de alguns intelectuais do Brasil²⁶, propagando a concepção de que a cultura podia entrar em estado de degeneração provocada pela idéia de “primitivismo” de uma cultura colonizada.

Os filhos e netos daqueles senhores de engenho que não manifestavam vocação para o direito, a engenharia, o clero ou as armas, enveredavam muitas vezes para carreiras mais ou menos aventurosas nas letras e nas artes, mas que adquiriam certa nobreza e importância se exercidas na capital federal ou em afamados centros do exterior, como Paris. Com isto os jovens recifenses iam para Europa em busca de experiências em suas áreas de formação, conheciam os feitos das vanguardas artísticas que desviavam o foco da viagem, e se realizavam como artistas modernos nas exposições européias. O Brasil passou a reconhecer a fama que estes artistas jovens e desconhecidos, como Vicente do Rego Monteiro, estavam fazendo na Europa e passavam a noticiar, na imprensa da época, a participação destes pintores nos eventos de arte na Europa, como o caso de Vicente do Rego no Salão dos Independentes de Paris²⁷.

Podemos identificar durante os anos vinte a criação de espaços de contemplação artística em locais tido como nobres: Teatro Santa Isabel, Gabinete Português de Leitura e Associação Comercial do Recife, instigando um acanhado retorno dos jovens artistas de suas temporadas pela Europa. Os

refinamento do comportamento social e a pacificação interna do estado de Pernambuco. Ver ELIAS, Nobert. O processo civilizador : uma história dos costumes. Tradução de Ruy Jurgman. 2 ed., Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1994. 1v. p. 2.

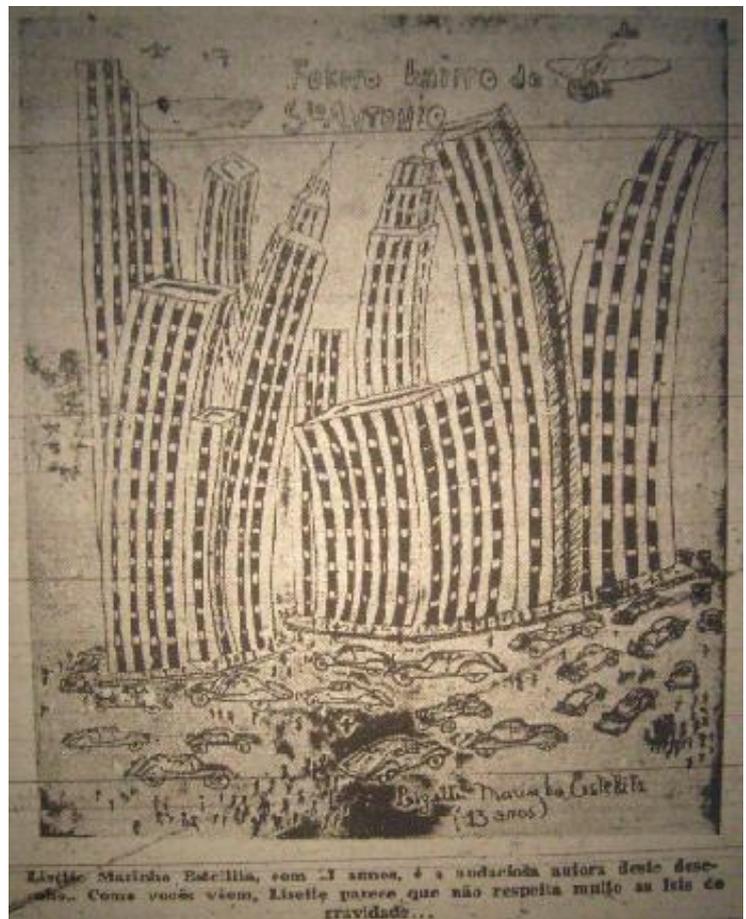
²⁶A concepção de degeneração cultural era proveniente de referenciais evolucionistas que circulavam no início do século XX pelo país, cedidos pelos estudos biológicos das raças. “O conjunto dos modelos evolucionistas não só elogiava o progresso e a civilização, como concluía que a mistura de raças heterogêneas era sempre um erro, e levava à degeneração não só do indivíduo como de toda a coletividade”. Fazendo as vezes de uma ideologia da cultura nacional, as teorias raciais cumprirão no Brasil papéis distintos, em uma sociedade na qual a falta do indivíduo, das instituições e do formalismo do Estado - tão desfigurado em meio à dispersão dos poderes locais - era fato, as teorias raciais pareciam estar no lugar, à medida em que o problema da nacionalidade como que escapava do plano da cultura para se transformar em uma questão da natureza. Ver SCHWARCZ, L. M. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das letras, 1933.

²⁷O Salão dos Independentes de Paris foi um salão de arte moderna organizado pela Sociedade dos Artistas Independentes, formada em Paris em 1884, a edição na qual Vicente do Rego Monteiro participou foi a do ano de 1929 com a pintura: “Batismo”, junto com o escultor Brecheret. Esse salão seguia a filosofia de não ter júri e não ter prêmios e revolucionou os espaços de exposição nos séculos XIX e XX exibindo as correntes da arte moderna. Esta participação foi noticiada no jornal Diário de Pernambuco de maio de 1929 com a seguinte nota: “Artistas Brasileiros em Paris”.

espaços artísticos vinham se constituindo de forma singular, suscitando interesses políticos pela construção e manutenção destes locais. Ao estabelecer o vínculo entre a estética e o social, Greengerg comenta: “Se o gosto pela arte, e por certo tipo da arte, é produzido socialmente, a estética deve partir da análise crítica das condições sociais em que se produz o artístico.”²⁸ Então partiremos desta análise crítica e social, buscando as alternativas que a política elaborou para intervir na construção social de um gosto artístico.

1.2. DO MEIO PARA O GOSTO

Descrever uma cidade em um período em que não se viveu, pode ser tido como uma das maiores atividades de construção do passado que o historiador pratica, haja vista que ele não esteve presente naquele período, mas tem a função de guiar seus leitores por esses labirintos narrativos que fabricam vários passados. Contudo, o historiador pode convocar guias históricos, personagens que viveram em determinadas épocas e tiveram o cuidado de observar o seu



meio para deixarem imortalizados nos pergaminhos da modernidade. Diante da necessidade de uma guia convocamos Lisette Marinho Estellita, garota de 13 anos que em 8 de dezembro de 1936 teve seu desenho publicado no semanário infantil do jornal Diário de Pernambuco: “Gury”, por sua ousadia em retratar o bairro de Santo Antonio no Recife. De acordo com o periódico:

²⁸Ver CANCLINI, Nestor Garcia. A socialização da Arte – teoria e prática na América Latina. São Paulo: Editora Cultrix, 1980. p.12.

“Lisetie Marino Estellita, com 13 anos é audaciosa autora deste desenho. Como vocês vêem, Lisetie parece que não respeita muito as leis da gravidade”.²⁹ O futuro do Bairro de Santo Antonio é esboçado em traços que lutavam contra a lei da gravidade, pois edifícios tortos e gigantes, que abraçavam as ruas como portais, dividiam com aviões, milhares de carros e pessoas, estas como pontinhos pretos em um formigueiro caótico com uma avenida larga presente em metrópoles modernas.

O céu não era o limite para Lisetie, que de um ângulo afastado observava o “teco-teco”, sobrevoando os arranha-céus com suas janelas múltiplas que acompanhavam o contorno das edificações. Essa menina nos trouxe uma cidade sonhadora que estava encravada na metade dos anos de 1930 e não podia mais retroceder. Lisetie sonhava como as autoridades da época sonhavam, com uma cidade moderna, edificada, volumosa e exuberante. Seu desenho moderno nos leva para os anos de formação de novos artistas da cidade, que se relacionavam com uma nova paisagem urbana em construção. A arte passava a se relacionar com a política nas esferas oficiais, produzindo engajamentos ou não, um jogo de gato de rato que produzia quebras nos referenciais de produção artística, onde um contrato poderia gerar obras repletas de sonhos e propagandas ideológicas.

Imaginar como Lisetie arquitetou sua construção imagética e artística de criança nos faz querer problematizar como a cidade do Recife nos anos trinta pensou na elaboração de um campo artístico para incentivar futuros desenhistas, pintores e escultores como nossa garotinha. É desta perspectiva que partimos para analisar esta cidade que estava querendo amadurecer no mundo das artes, articulando poderes entre a estética e a política e partilhando sensibilidades entre as esferas que compõe este campo artístico.

1.3. A CIDADE DE LISETIE

Lisetie em sua tenra idade provavelmente não teve oportunidade de enxergar uma cidade que vinha se transformando em diversas áreas

²⁹Gury. Diário de Pernambuco, Recife, 8 jan.1936. p. 4.

estruturais desde os fins dos anos vinte. Aspirando ares de cidades modernas, Recife vislumbrava sonhos velozes que iriam compor o campo imagético do desenho tanto da cidade, quanto desta menina. Croquis modernos que podemos tomar como projetos complexos, com exigências específicas muitas vezes inesperadas. Partindo destas premissas, este trabalho vai buscar inicialmente entender o que se passava pela cidade em termos de transformações físicas nestes períodos.

A decomposição imagética das paisagens pintadas reproduziam as diluições externas a observação dos artistas provocadas pela emergência de novas forças que guiavam a modernidade em forma de crescimentos e diminuições de perspectivas, no início do século XX. As construções, reconstruções e destruições paisagísticas eram elementos para se pintar o Recife, contradições paisagísticas que eram resumidas em cores e traços para demonstrar como a cidade funcionava em seus traçados complexos.

Nas primeiras décadas do século XX iniciava-se a construção de uma representação pictórica diferente para o Recife. A cidade que era conhecida como um “empório comercial” que exportava entre outros produtos: “o açúcar, tecidos, aguardente, massa de tomate, couros, algodão, e importava fumo, arroz, calçados, vinhos, batata”, era retratada pelo memorialista Souza Barros através de paisagens complexas de se compreender: “Difícil era, portanto, torcer a tradição não só da ordem social como dos velhos sistemas de cultura agrícola, dos seus métodos de plantio e de exploração, tão arraigados como as próprias oligarquias”.³⁰

Politicamente a situação do Recife não fugia às regras. A contradição imperava nos sistemas administrativos:

As agitações políticas repousavam, também, na insegurança das respostas econômicas, que não eram sequer examinadas e que iriam aprofundando as contradições. Dentro, porém, desse panorama geral, a orientação geral, a orientação político-administrativa permaneceria impassível. Os rios continuavam a correr para o mar sem que o homem público pensasse em tirar deles qualquer proveito. Nem barragens, nem bacias de equilíbrio para disciplinar as enchentes. Nenhuma irrigação, de planos novos, além

³⁰Ver SOUZA, Barros. A década de 20 em Pernambuco (uma interpretação). Rio de Janeiro. 1972. p. 215.

dos superados processos que tinham como instrumento principal de plantio a enxada.³¹

A força da tradição ainda corria pelas ruas da cidade, angustias modernas tentavam embaçar o mundo arcaico, negociações tornavam “o velho” em algo interessante, a política ainda era velha, mas traçava rumos modernos para a poeira e o mofo da sociedade recifense. Estas configurações nos setores políticos e econômicos influenciaram diretamente nas reformas estruturais que a cidade passaria por todo início do século XX.

Mas o que importava a política e a economia na vida de uma garotinha que desenhava? Lisetie só queria brincar, correr, ler o seu semanário infantil e buscar suas inspirações na sua cidade frenética. Podemos imaginar que Lisetie visitava de vez em quando uma exposição de arte nos poucos espaços que tinham na cidade. De acordo com a historiadora Sylvia Couceiro a década de vinte é marcada pelo surgimento de salões de exposição de arte no Recife, pois contemplar as artes plásticas passou a ser um símbolo de civilidade e refinamento:

Novos espaços de exposição surgiam, enquanto outros eram improvisados em lojas, casas fotográficas, livrarias. Gabinete Português de Leitura, o Teatro Santa Isabel, o salão nobre da Associação dos Empregados no Comércio, assim como a .Galeria Elegante. na Rua Nova e os salões da .Photographia Moderna., na Rua do Imperador e da .Casa Singer. Na Rua Nova, eram alguns dos espaços usados para as exposições de artistas, como a argentina Maria Elena de La Roza, Joaquim Monteiro e o italiano Alfredo Norfini.³²

Com seus arranjos arquitetônicos, suas ruas e suas cores fachadas transformavam a cidade numa unidade urbana difícil de se caracterizar. Cidade acanhada, escondendo-se por trás dos coqueiros, as igrejas, os sobrados estreitos. Cidade dos compridos bondes que vinham lotados trazendo pela manhã rostos sonolentas e madrugadores e automóveis com famílias à vontade, rumo aos banho de mar em Boa Viagem. O imaginário da população ia se modificando de acordo com a estruturação da cidade em parâmetros modernos. Reformas realizadas no início do século XX, como a abertura de largas avenidas, implantação de saneamento básico, a retirada das populações

³¹Ibidem. Op. cit., p - 215.

³²Ver COUCEIRO, Sylvia Costa. Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920. (Tese de Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. p.133.

pobres do centro, eram ligadas aos conceitos de modernização copiados das grandes metrópoles europeias.

As obras do porto levaram a grandes intervenções no desenho do velho Bairro do Recife. Uma proposta do engenheiro Alfredo Lisboa previa a abertura de duas artérias: a Avenida Central e a Marquês de Olinda, a partir das Pontes Buarque de Macedo e 7 de Setembro, chegando ambas bem próximas até a Rua do Comércio. Avenidas largas, nem sempre necessárias na época, cortarão os bairros, seguindo uma moda fiel à modernidade desejada.

Nesse contexto é importante citar a obra da arquiteta Virgínia Pontual que investiga aspectos da relação entre urbanismo e política, entre as décadas de 1930 e 1950, onde quatro ordens de rupturas são identificadas:

Mudanças na forma da cidade, alterações no perfil dos governantes e na maneira de administrar a cidade; variações nas características dos planos urbanísticos e no conteúdo das normas urbanísticas; e inflexão na definição das prioridades da intervenção urbanística, em termos do tipo de ação e da distribuição espacial dos investimentos.³³

As vertiginosas inovações provocavam impactos visuais nos moradores da cidade, permitindo comentários da imprensa local da época, como essa nota da revista *A Pilhéria*, de 1926 “Recife já não é mais aquela Recife dos combustores de gás carbônico, dos bondezinhos movimentados por muares (...). Recife tem hoje o aspecto de quem andou a tomar banhos de civilização”.

³⁴ As representações, tanto literárias quanto imagéticas produzidas sobre o Recife, tinham a tendência de mostrar uma metrópole cosmopolita. Porém, a modernização surgia como um problema para alguns, e soluções para outros. “Época de eletricidade. De rapidez. Barulho. Tumultuária. Época presente. O “fon-fon” do automóvel diz bem da civilização”.³⁵ O processo modernizador que a cidade atravessa, procurava-se erradicar tudo que simbolizasse o velho, o obsoleto. Nesta proposta, concentrava-se o ideário regenerador do Estado Novo, construía-se um imaginário em que a idéia de progresso se apresentava

³³PONTUAL, Virgínia. Uma cidade e dois prefeitos: narrativas do Recife das décadas de 1930 a 1950. Editora da UFPE. Recife, 2001, p. 34.

³⁴Revista *A Pilhéria*. Apud: Cadernos de Estudos Sociais. FUNDAJ. Recife. Vol. 21, nº.1-2, p. 078.

³⁵Ver INOJOSA, Joaquim. O Movimento Modernista em Pernambuco. Rio de Janeiro. Gráfica Tupy. 3 volumes. 1968/ 1969. p.62.

como antônimo ao feio, ao atraso. Ou seja, tudo aquilo que estivesse impedindo o progresso deveria ser eliminado.

No fim dos anos vinte a cidade do Recife já possuía vários exemplos de impulsos modernizadores, diversas esferas presenciavam uma pluralidade imensa de projetos modernos, como exemplo, podemos citar a visão da sociedade elitista, que almejava a limpeza física da cidade, sendo a primeira providência a “cirurgia demolidora”. A demolição de moradias mais modestas foi imposta àquela população de baixa – renda, sem que lhe fosse dado o direito a contestação, e sem indenização para os mocambos e para outras construções não escrituradas.

A preservação do patrimônio edificado, como elemento de memória da evolução do Recife, não teve qualquer consideração nas decisões sobre a reforma. Na abertura das Avenidas Marquês de Olinda, Alfredo Lisboa e Barbosa Lima, na construção da Praça Barão do Rio Branco e o alargamento da Rua da Moeda, foram destruídos exemplares como a Igreja do Corpo Santo, resultante da ampliação da ermida do Santelmo, do século XVI, os arcos da Conceição e de Santo Antônio, e cerca de 600 edificações em ruelas e becos desaparecidos.

O choque entre a tradição e a modernidade refletia-se no posicionamento dos artistas e intelectuais da época. Aqueles que viveram no exterior e conheciam os movimentos de vanguarda na literatura, artes plásticas, urbanismo e ciências sociais, como os irmãos Rego Monteiro em Paris e Gilberto Freyre, nos Estados Unidos, trouxeram para o Recife certa efervescência cultural. Na medida em que assimilavam, criticavam, resignificavam e difundiam novas correntes de pensamento e expressão, essas figuras provocavam discussões e polêmicas que mobilizavam a cena intelectual local.

O mundo cultural da capital pernambucana era marcado pela tentativa feita pelo jornalista Joaquim Inojosa, ligado ao Jornal do Comércio, de integrar a intelectualidade pernambucana ao chamado Movimento Modernista, lançado em 1922, em São Paulo, por um grupo do qual faziam parte Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Mafalitti, dentre outros. A tentativa de Inojosa encontrou em Pernambuco a resistência de alguns. Gilberto Freyre, que terminara sua formação acadêmica nos

Estados Unidos e voltava ao Recife como Mestre em Artes pela Universidade de Columbia, iniciava seus estudos sobre a contribuição do negro na cultura brasileira, e defendia uma proposta diferente. Pregando o que chamou depois de ‘Regionalismo’, Freyre proclamava a necessidade de modernização, sem, contudo, renegar as tradições. Ao falar sobre sua experiência quando conheceu o pintor Cícero Dias, Freyre narra a respeito das discussões culturais da época:

Lembro-me de que, quando nos conhecemos, no ano já remoto de 1927, Cícero Dias a principio se escandalizou com minha posição um tanto áspera ao cosmopolitismo então pregado por Graça Aranha. Mas não tardou a compreender que não era um regionalismo fechado como uma seita do Tibete às sugestões do resto do mundo, que opunha ao cosmopolitismo do mestre de Canaan; e sim o constante aproveitamento pelo artista ou pelo cientista daqueles valores regionais suscetíveis de simbolização trans-regional. O caso da obra *Le Play*, em Sociologia; e da *Gauguin*, em pintura.³⁶

O escritor Souza Barros, defendendo as posições assumidas na época por Freyre, e colocando-o como um dos iniciadores do movimento no Recife, afirmava: “Trazido diretamente dos Estados Unidos, de Paris, de Oxford, de Munich (New Poetry, New Criticism, New History, Imaginismo, Expressionismo, Pós – Cubismo), por iniciadores do movimento do Recife: Gilberto Freyre, Joaquim do Rego Monteiro”.³⁷

Tanto a literatura quanto a pintura irão buscar nas imagens paisagísticas da cidade um dos principais elementos de inspiração para suas produções culturais. A construção e consolidação das representações da cidade moderna serão aprimoradas pela categoria que englobava os intelectuais, cronistas, jornalistas fotógrafos e pintores. O objetivo era não apenas registrar uma cidade que estava mudando e sim mostrar um universo subjetivo que os artistas desejavam.

Os pintores iriam encontrar nas luzes e cores das paisagens naturais e artificiais os elementos chave para se construir séries de telas que tomavam a cidade de forma inovadora, como fonte de inspiração e beleza, mostrando o choque entre o velho e o novo. Uma estética visual que ia se moldando aos

³⁶Ver FREYRE, Gilberto. “A Pintura no Nordeste”, edição fac-similada, Livro do Nordeste, edição Diário de Pernambuco, Recife 1979. p.155.

³⁷Ver SOUZA, Barros. A década de 20 em Pernambuco (uma interpretação). Rio de Janeiro. 1972. p. 250.

olhos daqueles que percebiam as contradições. No entanto, a década de vinte nos fornece elementos para descrever a construção de um campo intelectual, no qual os pintores irão se inserir. As discussões sobre o tradicional e o moderno irão desembocar em uma criação de símbolos pintados que iriam representar o regional nas pinturas de alguns artistas como é o caso de Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro.

O embate contido nas discussões entre regionalistas e modernistas ficou restrito, de acordo com Moacyr dos Anjos e Jorge Morais, “ao mundo das letras recifense, por meio de artigos, ensaios, manifestos e poemas, todos veiculados pelo razoavelmente bem instalado parque gráfico e editorial da cidade”.³⁸ Segundo esses pesquisadores:

Pouco do dinamismo aí observado transbordou para o campo das artes plásticas, o qual não conseguiu estabelecer, em termos próprios, os elementos do confronto travado no campo literário local. E uma das principais razões para a debilidade desse debate estético era a quase inexistência de instituições (museus, galerias, crítica, escolas de arte, salões, etc.) por intermédio das quais discussões conceituais pudessem ser conduzidas e inovações introduzidas no mundo das artes plásticas.³⁹

Lisette é filha dos anos vinte, década que pode nos explicar boa parte das tensões e comportamentos que a sociedade recifense e a política iriam adotar nos anos trinta, diante das artes plásticas, como o novo hábito de se contemplar pinturas e visitar exposições. Os acanhados espaços de arte que Recife possuía nos anos vinte, ainda não estruturavam um campo artístico como Bourdieu esboça para seus exemplos na França do século XIX. A arte nos anos vinte não era tomada como um campo passível de investimentos políticos do governo do estado ou da prefeitura do Recife, apenas um símbolo de status, que diferenciava aquele que ia para uma exposição daquele que ia para os mercados públicos beber. A tensão estava nesta diferenciação que detinha um problema sociológico de distinção⁴⁰, em que a arte e suas

³⁸Ver ANJOS, Moacyr Jr.; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso ‘visita’ o Recife: a exposição da Escola de Paris em Março de 1930. Caderno de Estudos Avançados. FUNDAJ. Recife. Vol. 12.1998. p.3.

³⁹Idem.

⁴⁰A partir da idéia de distinção Bourdieu estabelecer a relação tênue existente entre as práticas culturais juntamente com as preferências em assuntos como educação, arte, mídia, música, esporte, posições políticas, entre outros, ao nível de instrução, aferidos ou pelos diplomas escolares ou pelos números de anos de estudo. A diferenciação social ocasionada pela

exposições estavam provocando nos hábitos dos moradores ricos da cidade do Recife.

O fim dos anos vinte é emblemático para constituição deste campo das artes, o ano de 1929 é causador de políticas direcionadas para as artes plásticas que iriam mudar todo o contexto de sobrevivência dos pintores que moravam no Recife e daqueles que saíram do Estado e pretendiam retornar. O plano da construção de espaços e “equipamentos” que estimulassem a produção artística local precedia uma discussão que era elaborada na imprensa sobre a falta de cultura e interesse da população por eventos de arte.

Para que o público recifense se interessasse pelos códigos estéticos que permitiriam o entendimento das inovações trazidas pelos projetos estéticos promovidos pelo governo do estado, seria necessário que instituições próprias ao campo das artes plásticas (museus, galerias, escolas de arte etc.) funcionassem ativamente na cidade, capazes de privilegiar a forma, e não a função, da obra de arte. O dinamismo dessas instituições seria fundamental para o estabelecimento de uma cadeia de cooperação entre os artistas locais, o mercado distribuidor e o público, por meio das quais novas informações e códigos estéticos seriam continuamente introduzidos, testados e gradualmente legitimados ou rejeitados por seus participantes, eventualmente diversificando o repertório estilístico as quais os recifenses seriam capazes de responder (positiva ou negativamente).⁴¹

Enquanto exemplos de políticas culturais iam surgindo em países em transformação como a URSS e a Alemanha, o Brasil ainda atrelava a pauta cultural ao ministério da educação, numa forma de conceber ensino e educação como processos de desenvolvimento cultural que modificavam comportamentos e produziam novos gostos para sociedade brasileira. O poeta Maiakovski, em meio as discussões de controle das pesquisas estéticas na antiga União Soviética, se defendeu ao alegar: “Não existem obras incompreensíveis, mas públicos despreparados! É preciso ampliar o raio de

preferência cultural é um elemento que distingi, mas que não explica por completo os elementos formadores do gosto, haja vista que a relação de distinção elaborada por Bourdieu leva muito em consideração fatores de classe e econômicos, dentro de um conjunto de forças externas que agem de forma bem maior no gosto individual.

⁴¹Ver ANJOS, Moacir Jr.; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso ‘visita’ o Recife: a exposição da Escola de Paris em Março de 1930. Caderno de Estudos Avançados.FUNDAJ. Recife. Vol. 12.1998. p.3.

ação das obras culturais, e não adaptá-las, moldá-las, enfraquecê-las. Deve-se elevar a cultura do povo!".⁴² Fica claro que este povo em que o poeta fala não é o mesmo público de arte que estava se formando aqui em Recife, mas a idéia de elevação cultural corria pelas páginas das revistas especializadas em críticas, pelos relatórios do inspetor de monumentos nacionais e pelo discurso de artistas engajados em políticas de fomento as artes plásticas no Recife dos anos trinta.

A revista *Crítica*, que circulou durante o ano de 1929, trazia de forma pioneira uma crítica sobre a cena cultural e artística da cidade do Recife. Dirigida por Clodomiro de Oliveira⁴³, essa revista mesclava política, informação e crítica artística sobre o comportamento do público que frequentava os salões de concertos e as poucas galerias de arte da cidade. Segundo a revista:

No que respeita às artes, mesmo no que respeita a qualquer movimento de inteligência, o nosso público é de uma indiferença, de uma apatia verdadeiramente edificante. Aqui não vinga nenhum movimento que vise o desenvolvimento cultural do nosso povo. Isso entretanto não seria tão condenável, se a esse desinteresse pelas coisas locais não aliasse esse mesmo povo um desinteresse ainda mais absurdo por tudo que aqui vem ter.⁴⁴

Esse periódico registra aqui o não interesse de um público por artes, público este que era formado por uma elite que se concentrava na cidade do Recife, disposta a utilizar comportamentos que rompessem com uma tradição de aristocratas do açúcar. O conceito inteligência⁴⁵ está presente nesta crítica para ilustrar movimentos que primavam pelo desenvolvimento cultural, o medo pela degeneração da cultura nacional era algo presente no país que vinha se firmando em atos que iriam se manifestar nas esferas políticas que cuidavam desde da saúde pública até a educação do país. A formação da identidade nacional estava sendo forjada em meio a mitos que envolviam raça e cultura, a inteligência cultural mantinha a identidade presa ao progresso de uma

⁴²Ver FEIJÓ, Martin Cezar. O que é política cultural. São Paulo, Brasiliense, 1983. p .32.

⁴³ Infelizmente não encontramos mais informações sobre a atuação deste diretor de revista.

⁴⁴Revista *Crítica*. A nossa cultura artística. 09/11/1929.

⁴⁵A concepção de inteligência nos anos trinta vai ser alimentada desde estudos nas áreas da psiquiatria e psicologia, com o ideário de higiene mental e desenvolvimento cognitivo, até intervenções sistemáticas visando a atualização da inteligência brasileira a partir do contato com as idéias do mundo moderno vindas da Europa e dos Estados Unidos. O papel da pedagogia moderna vai ser de influenciar através de símbolos na educação para construção de um espírito nacionalista progressista. Ver LIMA, Alceu de Amoroso. Humanismo Pedagógico. Estudos de Filosofia da Educação. Rio de Janeiro: Stella Editora, 1944.

sociedade que deveria gostar do belo e do normal, então o gosto pelas artes era um ato que deveria ser cultivado pelo “povo” em que a revista cita, por via de correr o risco de cair em uma diluição de sua cultura.

A sociedade recifense ou por ignorância ou por maldade – não queremos dizer por economia, o que seria gravemente ridículo – hostiliza explicitamente a arte. O nosso horror aos concertos, as exposições às companhias sérias que esporadicamente nos visitam, aos festivais de arte, dá na vista de todo mundo. Nem sequer sabemos disfarçar a nossa lamentável ignorância ou nossa estúpida maldade.⁴⁶

O público era “ignorante”, de acordo com a revista *Crítica*, diante das passagens do mundo civilizado pelas salas de concerto e exposições no Teatro Santa Isabel. Contudo, não deixava de formar um novo hábito na cidade, de pelo menos ir aos concertos, observando as manifestações e formando um novo desenrolar críticos. O mundo moderno que se instaurava na cidade do Recife no fim dos anos vinte, e que adentraria nos anos trinta, era repleto de imagens que iriam construir um novo campo imagético, não só para o profissional das artes, mas também para os novos apreciadores deste ofício. A nova crítica da imprensa pernambucana passou a observar os eventos de arte e traçar “juízos de valores” que iriam extrapolar o contexto pictórico ou sonoro das artes expostas na cidade. Não só as obras seriam elementos de observação, mas também o comportamento dos apreciadores e dos que não iam para os humildes vernissages e os grandes concertos.

O universo periférico que extrapolava as produções artísticas construía uma crítica que nos dá alguns diagnósticos sobre este público que frequentava os espaços de arte no Recife entre os anos vinte e trinta do século XX. Primeiro, se a sociedade recifense hostilizava a arte por motivo de ignorância, ela estava cumprindo o seu papel de sociedade sem instituições ou signos que formassem seu arcabouço cultural para ter um certo interesse ou entendimento das artes expostas na cidade desse período. E se fosse por maldade, como a própria revista menciona, então tínhamos um público bem formado em assuntos de arte para se dá o luxo, por dominarem assuntos estéticos, de retaliar ou negar aquilo que não iria suprir o gosto daquele público. Ou seja, uma opção construída criticamente e culturalmente, que envolvia um

⁴⁶Revista *Crítica*. “Hostilizando o esforço da cultura”. 30/11/1929. P.04.

determinado gosto, que levaria esta sociedade a optar por não frequentar salas de concerto, como exposto pela revista.

Fugimos ostensivamente de tudo que possa trazer um pouco de concerto ao espírito. Os nossos burgueses não se divertem nem se instruem. Pervertem-se nas “espreguiçadeiras” de sua residência, ou lendo livro licenciosos, pornografias à Alfredo de Gallis, ou calculando o lucro do dia imediato. Pela manhã, buscam os estabelecimentos, os escritórios, a praça. A noite, recolhem-se ao conforto da pijama, e dos chinelos cômodos. Nada mais fazem. Dão, às vezes, uma volta à Portugal, convencidos que foram a Europa. Isso mesmo quando o fígado reclama ou quando a vaidade determina(...) A arte para eles é um artigo de luxo, dispensável por conseguinte. E lá não vão, e quando vão, lá não voltam, porque não compreenderam ou porque acharam caro demais.⁴⁷

Com tonalidades de uma crítica politizada, condenando à aquilo que o crítico enxerga como “burguesia”, por conta de suas aspirações a esta classe, que se espreguiçava em suas residências, a revista demonstrava que o interesse não era pela arte em si, mas por todo processo de civilidade que ela proporcionava. O contato com os espaços de arte viravam símbolos de distinção que iriam intitular o homem que gostava de arte de homem culto. Não bastava somente ir para Europa, freqüentar algumas salas de concerto e salões de arte, que estes novos admiradores estavam prontos para se inserir na categoria de público de arte.

Porém, a hostilidade da revista aos “burgueses” é contra sua falta de instrução daquele universo que deveria ser financiado por eles que desejam a civilização e o progresso. Não havia um interesse por instâncias maiores que promovessem o “saudável” ato de se ter uma obra de arte. Não se tinha uma tradição construída que educasse a população para o mundo das artes, não tínhamos políticas que enxergassem as artes plásticas como uma atividade de importância para construção da nação. A própria crítica da revista desejava um público culto que abandonassem os antigos hábitos da aristocracia rural e passassem a ser homens refinados, que gostassem de arte e soubessem discutir sobre ela. O espírito do lucro, a arte como algo que não tinha retorno financeiro, citado pela revista Crítica, nos expõe um contexto sem um mercado de arte, o valor da arte estava naquilo que ela promovia para as condutas

⁴⁷Revista Crítica. “Hostilizando o esforço da cultura”. 30/11/1929. p.04.

daqueles que a contemplava, como a própria revista cita a concepção de objeto que trazia “concerto ao espírito”.

Já não é um alheamento condenável, o que se verifica no Brasil, com especialidade em Pernambuco, pelas artes, pelas letras, pelas cousas do espírito. O sintoma é mais grave. Nós odiamos a arte e temos pelos artistas, não o respeito dos povos cultos, mas o rancor que caracteriza pejorativamente as raças inferiores que emanciparam ainda dos estigmas deploráveis da ignorância. Mau grado sermos um povo sem tradições, já era tempo das nossas chamadas elites dirigirem um movimento de reação á nossa apatia, a essa indiferença chocante dos brasileiros pelos concertos, pelas exposições, pelos laboratórios onde se processa, por assim dizer, o refinamento espiritual de uma raça. Não será possível que continuemos alheios a civilização, indiferentes a cultura, fechados a beleza.⁴⁸

Em nome da beleza a política vai se preocupar em fornecer ao público recifense, dos anos trinta, um dos principais problemas expostos por essa crítica que assolava a construção do gosto pelas artes, e que levava essa sociedade para “ignorância”, a falta de tradição. Como uma população que nem sabia quem era ou quem foram os seus pintores, poderia se interessar por artes plásticas? Era necessária construção de uma história das artes pernambucana, com personagens heróicos da terra e exemplos locais que demonstrassem sucesso no mundo das artes europeias. Um conjunto complexo de narrativas históricas foram construídas pela política, para apresentar à sociedade pernambucana, dos anos trinta, uma arte tradicional, proveniente do século XIX, por um pintor da academia nacional: Telles Júnior.

1.4. COM SURTIU TELLES JÚNIOR: A HISTÓRIA DA ARTE PERNAMBUCANA COMO UMA CONSTRUÇÃO POLÍTICA

O mundo entre guerras é responsável por concepções epistemológicas que assombram os textos dos historiadores até os dias de hoje. Enquanto Heidegger substanciava os primados conceituais nazistas e Kafka redigia as metamorfoses decorrentes de um cotidiano opressor, as artes plásticas expunham o inconsciente humano em traços e cores caóticos que protestavam

⁴⁸Revista Crítica. “O pintor de Raça”. 24/05/1930. P.05.

por um mundo moderno menos ambivalente. Os primeiros projetos políticos iam surgindo nos anos vinte e trinta, tanto na Alemanha, quanto na URSS, e a política passava a traçar rumos para as manifestações estéticas.

Diante do novo, a tradição se manifestava e reivindicava o que passou, mesmo especulando que todo o pensamento era fruto de um mundo presente. A tradição construída removia paredes entre o passado e o presente, em uma tentativa desesperada de homogeneizar concepções temporais dentro de uma luta egocêntrica dos regionalistas pernambucanos nos anos trinta. Contudo, ao lançar um embate entre esferas temporais, o regionalismo promovia cisões no campo das artes que ocasionavam em produções plásticas que vão desde casas grandes, com fachadas e interiores de sobrados, mas com almas aristocráticas ruralistas até a arquitetura “neo – construtivista” do plano piloto de Brasília, nos anos cinquenta, que distorcia o concreto, sem conseguir interromper o fluxo contínuo da corrupção.

As artes plásticas em Pernambuco quando passaram a dialogar com um projeto de Estado Novo, não sendo tão novo assim, percebeu que os anos vinte do século passado foi um período de exportação dos artistas pernambucanos para compor salões modernistas de Paris e uma semana de arte moderna em São Paulo, formando cidadãos e artistas para o mundo. No início dos anos trinta iremos ver uma incorporação das artes plásticas à “agenda política” do governo de Pernambuco, em um surto de reformas arquitetônicas e comportamentais que vão desde a reabertura do Museu de História e Arte Antiga⁴⁹, em 1929, até a institucionalização de salões competitivos, em 1942, como forma de atrair a mão de obra de pintores intelectuais para fixar residência no Recife.

A oportunidade de expor em meio aos seus parentes e amigos trouxe da França o pintor Vicente do Rego Monteiro, entre outros, para colocar a serviço do Estado, a ala modernista da pintura mundial, em forma de trabalhos artísticos e escritos políticos. O gosto pelas artes plásticas estava sendo “providenciado” pelo governo através de planos que envolvia principalmente a necessidade de se ter uma história da arte exclusiva de Pernambuco. Isto com o intuito de demonstrar para a população, que havia uma tradição

⁴⁹O atual Museu do Estado de Pernambuco.

pernambucana de pintores, e que investir em arte era fruto das sociedades mais desenvolvidas da Europa:

Nas sociedades absorvidas exclusivamente pelo espírito do lucro e do negócio é que os artistas são geralmente encarnados quase como elementos parasitários, que vivem pela munificência, pelo favor e pela tolerância de outras classes. Creio interpretar o sentimento unânime de todos os artistas aqui reunidos salientando o interesse que o governo de Pernambuco vem manifestando pelo desenvolvimento de nossa educação artística e pela elevação do nível cultural do nosso meio.⁵⁰

Pertencente ao discurso de Aníbal Fernandes⁵¹, proferido ao jornal Diário de Pernambuco, no ano de 1929, as artes plásticas passavam a ser o exemplo ideal da elaboração de signos que iriam compor a construção da identidade regional. Estando presente nas paredes e fachadas dos espaços oficiais, do governo de Pernambuco, um intuito pedagógico de “educar os sentidos”⁵² de uma população tida como carente de desenvolvimento cultural. Com a inauguração da Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais, no ano de 1929, o patrimônio artístico do estado passou a ser “inspecionado” e incorporado ao meio oficial através de espaços de contemplação do “belo”: o Museu do Estado e os Salões de Bellas Artes, este que ocorriam no Teatro Santa Isabel.

Com espaços erguidos para a guarda da arte oficial, o Estado necessitava de um passado para ser incorporado ao lastro destas políticas culturais, iniciando-se uma sinuosa busca pela gênese de uma narrativa histórica

⁵⁰Diário de Pernambuco, Recife, 8 set .1929. p. 4.

⁵¹Aníbal Gonçalves Fernandes foi professor, jornalista, oficial de gabinete do governo Sérgio Loreto, secretário de justiça e instrução, deputado estadual, mas sua maior paixão foi o jornalismo. Também foi membro da Academia Pernambucana de Letras e do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. Nasceu em Nazaré da Mata, Pernambuco, a 30 de dezembro de 1894. Fez os estudos secundários no Colégio Salesiano do Recife e no Seminário de Olinda. Em 1915, formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Recife. Em 1919, iniciou no Diário de Pernambuco a seção “*De Um e de Outros*”. Foi professor de Literatura e Francês do Ginásio Pernambucano, mas em decorrência de sua posição contrária à Revolução de 1930, foi afastado da cátedra, dedicando-se mais ao jornalismo. Escreveu além de inúmeros artigos, estudos e conferências: Pernambuco no tempo do “Vice-Rei”: coisas e fatos do governo revolucionário de Pernambuco a partir de 6 de outubro de 1930; Relatório da Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais (dois relatórios, um publicado em 1929 e outro em 1930); Estudos Pernambucanos, dedicados a Ulysses Pernambucano”. Ver ANDRADE, Maria do Carmo. Aníbal Fernandes. Pesquisa Escolar On-Line, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em 26 jul. 2010.

⁵²Ver GAY, Peter. A educação dos Sentidos: a experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.p. 145.

artística de Pernambuco. Outras iniciativas para a valorização da pintura já tinham sido feitas no estado, no centenário do jornal Diário de Pernambuco, em 1925, a pintura ganhou um ensaio histórico escrito por Gilberto Freyre que demonstrava uma história da arte que iria dos holandeses que pintavam o céu de Pernambuco, como Eckout e Franz Post, até um jovem chamado Lula Cardoso Aires que pintava o cotidiano popular da cidade do Recife, não esquecendo a família Rego Monteiro e do surrealismo de Cícero Dias. Essa linearidade da construção de uma história da arte refletiu em uma narrativa que demarcava uma evolução da arte neo-clássica e renascentista até a arte vanguardista, abraçando e repelindo, ao mesmo tempo, o tradicionalismo proposto pelo romantismo do século XIX.

No entanto, a necessidade de se estipular um marco temporal e regional para se dar início a uma história da arte “puramente” pernambucana levou o Estado a interferir na forma como se contava esta história. Um leilão promovido por uma família tradicional da cidade do Recife, no ano de 1929, expôs uma série de pinturas de um desconhecido. Este era Telles Júnior, que tinha morrido pobre e repleto de produções no fim do século XIX, esquecido pelo Estado, mas sendo um perfeito e interessante personagem que iria representar o clássico mito de Van Gogh⁵³, e no Estado Novo seria aquele que daria início aos livros de história da arte pernambucana.

O Museu do Estado adquiriu ante-ontem no leilão do comendador Baltar a coleção completa dos quadros de Telles Junior. Em torno das paisagens do velho pintor pernambucano, reunidos no palacete da Madalena, ocorreu todo um mundo de amadores e aficionados. Mas a proposta do governo afastou os concorrentes e já hoje se pode dizer que o Museu do Estado possui a maior e mais rica coleção de quadros do nosso grande paisagista.⁵⁴

A preocupação do Estado em se inserir numa negociação e compra de arte nos coloca diante da discussão que perpassa o universo da construção do

⁵³A vida de Vicente Van Gogh sempre chamou muita atenção do universo das artes, pelo fato de um homem com esquizofrenia ter pintado obras que romperam com os referências pictóricas de suas época e só foram valorizadas após sua morte, no fim do século XIX. Sua vida marcada por fracassos passou a ser símbolo dos artistas sem expressão em vida, virando um mito pesquisado por muitos artistas, para se tentar explicar o que o levou a cometer suicídio. Para saber mais ver em: COLI, Jorge. Vicente Van Gogh – A Noite Estrelada. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2006.

⁵⁴FERNANDES, Anibal Gonçalves. Relatório da Inspeção Estadual dos Monumentos Nacionais. 19 de fev 1930. p.28.

gosto. “Amadores e aficionados”, como Aníbal Fernandes comentava, não são capazes de superar os lances e o interesse de um Estado que necessitava alimentar a reserva técnica de um Museu que estava prestes a reinaugar e que pretendia guardar aquilo que seria a história e a arte oficial do Estado de Pernambuco.

Com a criação do Museu, e a aquisição dessa coleção onde há algumas obras realmente notáveis, Pernambuco resgata uma dívida enorme para com seu grande pintor e o torna conhecido grande público, a ele que até agora continuava obscuro, trancado nas galerias dos colecionadores e visível apenas no monumentozinho horrível do largo do Tesouro⁵⁵.

As paisagens de Telles Júnior, passaram a ser símbolos do registro dos municípios de Pernambuco, em perspectivas que chamavam atenção por compor o moderno e a tradição ao mesmo tempo. Contudo a vida de um pintor que ganhou um Salão Nacional de Belas Artes, em seguida foi para Europa aperfeiçoar seus estudos em artes, depois dirigiu o Liceu de Belas Artes e faleceu no anonimato, levou a sensibilidade de Aníbal Fernandes, um inspetor disposto a “preservar” a produção artística do Estado, a montar uma coleção de arte que tinha agora um mestre da pintura local que pintava sua região exacerbando um discurso que antecedia o regionalismo freiriano.

Mas ao lado desses quadros, feitos evidentemente de encomenda, há os outros, aquele que ele fazia espontaneamente, desinteressadamente, escolhendo os sítios, a hora, os efeitos de luz sobre o céu e as árvores que ele mais amava⁵⁶.

O Estado de Pernambuco comprou várias obras de Telles Júnior neste leilão e depositou aos poucos nos livros de história da arte pernambucana, montado espaços pictóricos e códigos compatíveis com a realidade imagética da sociedade da década de trinta. Estes espaços, oficiais e provocados, passaram a escrever uma história pela qual a tradição⁵⁷ era o berço desta

⁵⁵Idem.

⁵⁶Idem.

⁵⁷Para melhor compreender este processo de transformação da arte como elemento de identidade da cultura local deve-se ter em mente o trabalho de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, “A Invenção das Tradições” (1997). Hobsbawm define o conceito de tradições inventadas como: “Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas (...), de natureza ritual ou simbólica, [que] visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma

construção identitária da arte no Estado. No entanto, na história das relações da arte com a política, o lado que mais sofreu com esse envolvimento foi o artista, haja vista que normatizar uma produção artística esbarrava nos sentimentos e angústias de pintores vanguardistas, negociadores de sua sobrevivência em um cotidiano de crises e utopias que passavam a fazer parte da rotina de pintores como Vicente do Rego Monteiro e Murillo La Greca, casos interessantes para se analisar a “partilha do sensível”⁵⁸, ou melhor, as relações entre a estética e a política.

Estes dois artistas foram assíduos frequentadores dos salões que serão analisados no próximo capítulo. Contudo, com posturas e estilos diferentes. Vicente, pintor representante do modernismo, vencedor de alguns salões, engajado politicamente e parente do inspetor Aníbal Fernandes. Murillo La Greca, representante do Retorno a Ordem⁵⁹, participante dos salões, porém não vencedor, também sem engajamento político, revoltado com o descaso do governo em relação a sua atuação, elogiado por uns e tensionado por outros.

Num meio hostil a arte e fechado hermeneuticamente a beleza, como Pernambuco. Murillo La Greca, que é uma delicada e nobre sensibilidade de artista, experimenta as decepções mais ásperas. Vai expor alguns dos seus quadros, os melhores da sua brilhante coleção de artista, de artista consciencioso que nunca mercantilizou a sua arte. Vivendo em um meio que se fecha estranhamente a beleza (a arte é uma forma purificada de beleza) o artista nunca perdeu seu estímulo nem a esperança de vencer essa rebeldia que nos degrada, trabalhando com o entusiasmo que lhe inoculam a sua inteligência e a sua mocidade realizadora.⁶⁰

Pintores com projeções diferentes, mas que inseriam suas artes dentro dos projetos políticos do governo: os Salões de Belas Artes, estes espaços de tensões, angústias e superações, lançavam Pernambuco no rol dos estados

continuidade em relação ao passado”. O historiador inglês aponta a invenção de tradições como um importante fator na formação de identidades nacionais na modernidade. Dentre estas tradições inventadas, o autor faz uma distinção entre as invenções “políticas” e as invenções “sociais” de tradições. As primeiras seriam fruto de movimentos sociais e políticos organizados ou mesmo de Estados – como festas cívicas, heróis nacionais, bandeiras e hinos. Já as invenções não-oficiais, ou “sociais”, seriam as geradas por grupos sociais sem uma organização formal ou sem um objetivo político específico. Ver HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 1997.p.306.

⁵⁸RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo. Ed 34, 2005.p.15.

⁵⁹Intende-se por Retorno a Ordem fenômeno que se apropriava de valores da tradição clássica nacional, como a disciplina, a ordem e o restabelecimento das relações de dependência do real. No entanto, é importante repensar estas classificações instauradas pela história da arte.

⁶⁰Revista Crítica. “Uma nobre sensibilidade de artista”. Recife, 13 de julho de 1929.p.4.

brasileiros que estavam engajados em criar políticas culturais e educacionais para sociedade por meio das artes plásticas. Universos que se fechavam para uns, como Murillo, mas que se abriam para outros, como Vicente, traçando complexas e ambíguas relações entre a estética e a política, mostrando que na capital de Pernambuco a beleza deveria imperar em espaços normatizados e purificados pelo desenvolvimento cultural. A arte aqui era um luxo, como mostra a imagem na revista *Crítica*, de uma pintura de Murillo La Greca:



Figure 5: Revista Crítica. 1929⁶¹

Um luxo que deveria educar e civilizar a população, instaurando o gosto pelas artes e suas diversas formas de expressão apoiadas pelo governo. Sensibilizando e moldando o gosto, e lógico, interferindo na produção daqueles novos operários do governo, os artistas, que agora deveriam se ater as normas de editais e os pedidos de contrato para produzir suas pinturas. As ousadias seriam bastante discretas, a negociação seria a conduta mais próxima daqueles pintores que quisessem sobreviver em uma cidade que tinha

⁶¹Revista Crítica. “Arte aqui é luxo”. Recife, 13 de dezembro de 1929.p.6.

interesse em financiar seus artistas. Os salões e os museus seriam as novas casas de suas obras:

E com a próxima instalação do Museu Histórico inicia-se para o grande público uma fase de educação e de cultura de que muito há de aproveitar também os semi-letrados, em cuja fantasia o pintor Franz Post aparece como construtor dos palácios do príncipe Maurício e a humilde praia de pescadores do Recife de 1629 se transforma em opulência e soberba capitania.⁶²

Provavelmente a pequena Lisetie agora seria também educada pelas artes, sua formação cultural iria passar pelo crivo político, que iria indicar os elementos artísticos que ela deveria gostar. Porém, uma criança poderia até aceitar bem esses planejamentos estéticos de sua cidade, mas um pintor que tinha o mundo como referência, devia viver em verdadeiras encruzilhadas ideológicas que colocavam sua arte entre “saneamentos estéticos”. O papel da construção de museus e criações de salões como espaços de educação estética inseria a arte em um projeto de educar os sentidos, perante a exposição de pinturas que trouxessem o espírito de civilização para Pernambuco. Espaços oficiais foram criados nos anos trinta, na cidade do Recife, como meta de educar a população com o belo, ou seja, um Museu de Arte Antiga, uma Escola de Belas Artes e os Salões de Belas Artes, colocava a capital pernambucana dentro dos projetos de desenvolvimento artístico da nação.

O surto de rentabilidade depositava a profissão de pintor na mira das autoridades, estes artistas teriam que produzir em nome de uma ordem política que estava disposta a financiar espaços de produção e contemplação de uma arte oficial. A criação destes espaços configurava uma ação de fomento do governo em prol de uma arte regional, limpa e clássica. A função da arte deveria ser a de idealizar a realidade, numa atitude Kantiana que define a beleza em si como ideal universal, do qual a obra de arte deve se aproximar o quanto possível. Porém, mais que a busca do ideal universal, uma estética neokantiana, e especialmente, nietszcheana, que sustentava a crença na possibilidade transformação da vida pela arte, irrigaram a política de educação

⁶²Diário de Pernambuco. Artes e Artistas. O 1º Salão de Bellas Artes de Pernambuco 03/05/1929. p.05.

estética. O problema no Brasil estaria entre optar por uma arte que copiasse o modelo real, para que fosse seguido na sua pureza, ou que criasse, em representação, o modelo ideal, na esperança de que o porvir se adaptasse.

O potencial pedagógico da arte era explorado através do projeto que previa a educação estética como forma de desenvolvimento dos sentidos, em meio a sociedade recifense dos anos trinta, como veremos no terceiro capítulo. Os espaços de contemplação oficiais da arte eram asseados com o intuito de promover uma conduta moral retilínea para sociedade, a partir de imagens pintadas que exploravam o cotidiano belo, através de um regionalismo tradicional. Um novo e diferenciado gosto pela arte ia se formando, e durante os anos trinta podemos encontrar poucas imagens de um público diante de produções artísticas, mas que nos coloca diante das tensões teóricas ocasionadas entre o contato do público com a arte local.

Uma exposição moderna de pintura, trazida por Vicente do Rego Monteiro para o Teatro Santa Isabel, por mais que a imprensa não noticiasse este evento com a admiração, como os atuais pesquisadores esperavam, neste período a arte passaria a angariar pautas tanto na política vigente, quanto nos diversos periódicos da época. O gosto e a importância dada aos salões são elementos herdados dos franceses do século XVIII e XIX e adaptados para as estruturas acadêmicas que vinham se formando no país. Este trecho de uma crítica de Zola nos coloca dentro do espírito e idéia de civilização que estes espaços traziam para as cidades.

Nossa época é esta. Civilizamo-nos, possuímos alcovas e salões. A parede lisa só presta para os pobretões; são necessárias pinturas nas paredes dos ricos. Por isso foi criada toda uma corporação de operários que terminam o trabalho começado pelos pedreiros. São necessários muitos pintores, como vocês podem imaginar; eles são assim criados de uma enfiada só, em massa. Aliás, os melhores conselhos lhes são dados, para que agradem e não firam o gosto de nosso tempo.⁶³

É com essa idéia de não ferir o gosto do tempo, que Pernambuco toma a construção de espaços de contemplação e guarda da arte como um novo espírito que mesclava harmonia e beleza com normas e disciplina. Os

⁶³ZOLA, Émile. A Batalha do Impressionismo, tradução Martha Gambini, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989. p.15.

contratos artísticos colocavam estes espaços, salas de negociações simbólicas, entre o pintor, sua arte e as ideologias da época, sendo os salões de belas artes os principais espaços a serem analisados neste trabalho, por contemplarem política e estética dentro das mudanças ocorridas nos anos trinta do século XX.

Na qualidade de inspetor de Monumentos e Diretor do Museu, inaugurei a 3 de maio passado, nos salões do Teatro Santa Isabel, a 1ª Exposição Geral de Belas Artes, de Pernambuco, que foi coroada do melhor êxito, tendo o Sr. Governador do Estado adquirido para as coleções do palácio vários dos quadros expostos. Ainda este mês conto inaugurar a grande exposição de arte moderna, para aqui trazida pelo nosso conterrâneo pintor Vicente do Rego Monteiro, residente em Paris, e que exporá também nessa ocasião algumas de suas telas.⁶⁴

O “bom exemplo” começava pelo governo, como mostra neste trecho do relatório da inspetoria dos monumentos, pois é este o principal personagem que financiava os salões e ainda comprava obras para expor no seu palácio. A cidade mudava o seu comportamento diante de tantas produções artísticas e a arte também se modificava diante de tantas transformações da cidade.

Recife agora preenchia os anais da história da arte com marcos que envolviam os anos trinta como o período áureo da produção artística. As mudanças afetavam os dois tipos de projetos que se instauram na cidade se complementando, ou seja, o projeto estético e o ideológico que iriam compor as rodadas de negócios entre os artistas e a política. Sob este prima, podemos examinar este fragmento da história da arte pernambucana distinguindo o seu projeto estético (discreta ousadia em romper com os meios e na sua ruptura com as linguagens tradicionais) do seu projeto ideológico (consciência do país, desejo de busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções).

De acordo com o historiador Antonio Paulo Rezende:

A cidade se inventa para comportar o humano, na sua multiplicidade, e não apenas para ser depósitos de mercadorias. Seus espaços são espelhos inquietos, precisam ser interpretados, exaustivamente

⁶⁴Diário de Pernambuco. Artes e Artistas. O 1º Salão de Bellas Artes de Pernambuco 03/05/1929. p .13.

interpretados, para analisarmos os muitos sentidos que eles acolhem, abertos a constantes significações⁶⁵.

A cidade vai mudando os seus focos de interesse e com isso novos espaços surgem como se fossem descobertas de caminhos que levassem a redenção para uns e a perdição para outros. Diante disto, o que há em volta do desenho de Lisetie é de um mundo tão adulto e complexo como os seus edifícios tortos que passavam a vislumbrar os avanços tecnológicos que rodopiavam o céu em forma de aviões. A diferença entre Lisetie e os pintores profissionais da cidade é que provavelmente ela só queria brincar de ser artista, e os pintores queriam brincar de ser crianças que experimentavam o novo em suas artes.

O percurso pelo qual as artes visuais tomaram diante das propostas políticas refletiam e muito os espaços construídos para comportar essas artes visuais. Haja vista que não só os artistas procuravam construir sistemas simbólicos nacionais, mas também o Estado através de suas instituições culturais que estimulavam as experiências plásticas nesta direção e legítima. A pintura passava a preservar signos das tradições clássica e nacional, não rompendo, assim, completamente com a arte instituída e sendo a sua renovação controlada. Diante desta perspectiva analisaremos os salões de belas artes de Pernambuco, como espaços de tensões múltiplas entre a arte e a política, atingindo esferas que vão desde a estética até setores da educação, como forma de educar a população para “o belo”.

⁶⁵Ver REZENDE, Antônio Paulo. (Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de XX. Recife: FUNDARPE. 1997. p.45.

CAPÍTULO II

NOS CORREDORES DO TEMPO: A HISTÓRIA DOS SALÕES DE BELAS ARTES EM PERNAMBUCO

Houve uma época em que um artista, para ser considerado de vanguarda, precisava falar mal dos Salões de Arte e recusava participar desse tipo de evento.⁶⁶

Um ano antes do aniversário de quarenta anos dos “Salões de Artes Plásticas”⁶⁷ de Pernambuco, realizado em 1987, Casimiro Xavier, jurado do Salão de 1986, esboçou um dos sentimento que os artistas modernos tinham em relação aos salões realizados na época da formação das vanguardas artísticas, nos anos vinte e trinta do século XX, o desprezo. Questionar o instrumento velho que representava o mundo das artes no século XIX, os salões, fomentava a idéia de vanguarda⁶⁸, do novo que rompia com as antigas fórmulas e estruturas das Belas Artes.

O possível sonho de liberdade e autonomia artística, construída em meio ao modernismo de 1922, esboçava a destruição das amarras institucionais e acadêmicas das artes que se manifestavam diante dos contratos e negociações políticas, fundamentais para produção artística desde o século XVII. Romper era o motivo que colocava as engrenagens do modernismo artístico para se mover, e reincidir com os espaços oficiais do salão tornou-se uma proposta ousada que reconfigurava as relações entre os novos artistas e seus canais de produção e exibição.

⁶⁶NETTO, Casimiro Xavier de Mendonça. Catálogo do Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Edição 1986. Museu do Estado de Pernambuco. p.01.

⁶⁷O termo artes plásticas entra para substituir a expressão belas artes nos salões por ser mais abrangente e englobar mais manifestações que o sistema de belas artes não permitia dentro dos salões como: fotografia, instalações, vídeo instalações, etc. Contudo as duas expressões ainda são utilizadas em paralelo juntamente com o conceito de artes visuais, não havendo uma negação mútua.

⁶⁸É importante esclarecer que o conceito de vanguarda passa por uma evolução semântica até o significado utilizado no século XX, onde o conceito passa a ser praticamente monopolizado pela estética (ou, talvez, mais propriamente, pela Teoria da Arte) referindo-se a todos os grupos de artistas organizados que, unidos pela defesa de um programa artístico comum, pretendiam deter a “verdade da arte” e, nessa medida, pretendiam suplantar todos os demais grupos e programas artísticos, segundo a lógica de funcionamento do campo artístico-literário dessa conturbada “era dos manifestos”. Ver em LÖWY, M. & SAYRE, R. Revolta e melancolia. O Romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes.1995. p.137.

Contudo, pensar que os salões eram um mal para o progresso da arte moderna reduz estes espaços ao limbo dos estudos históricos da arte. Os salões eram espaços que instituíam relações, não mecânicas, entre esferas de diálogos tensionados: o público e a arte, o sujeito e o objeto, a estética e a política, o artista e o meio, e que são de extrema importância para uma possível compreensão de como Pernambuco assumiu, dentro dos seus projetos políticos e culturais⁶⁹, o universo das artes plásticas no início do século XX.

Um bom exemplo de como o campo artístico se acalorava com a realização destes certames artísticos vem da França, quando em 1866 o poeta e escritor Emile Zola foi chamado para escrever um comentário a respeito da morte de um pintor que havia se suicidado após ter suas telas recusadas pelo júri do majestoso Salão de Paris, naquele ano:

Imagino aqueles que receberão os aplausos da multidão, aqueles cujas obras serão vistosamente exibidas em plena luz, e vejo ao mesmo tempo esse pobre homem, em seu ateliê deserto, escrevendo seu adeus e passando uma noite inteira a preparar-se para a morte (...). Eu não sabia nem mesmo seu nome. Ignorava se ele tinha talento, e ainda o ignoro. Não ousaria julgar esse homem que se foi, cansado de luta. Vi quatro ou cinco telas penduradas nas paredes, mas não as analisei com olhar de juiz. No Salão teria sido severo, violento talvez; aqui só consigo sentir simpatia (...). Se eu fosse pintor e se tivesse tido a honra de colocar meus colegas para fora do Salão, nesta noite teria pesadelo (...).⁷⁰

A angústia do crítico e jurado Zola era a de ter o poder de vetar os sonhos de quem poderia colocar a sua arte em exposição. A severidade e violência do júri colocavam os grandes pintores e amadores da França em meio a batalhas que iriam gerar movimentos contra ou a favor do modernismo. Os salões não só expunham a arte, como também, o comportamento, a formação do ego dos artistas, e práticas lúdicas e sociais que eram colocadas em prática. Estes certames constituíam uma relação de “tudo ou nada” para vida de pintores que

⁶⁹As políticas culturais podem ser consideradas como a “ciência da organização das estruturas culturais, e sendo assim deve ser entendida como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Esse programa de intervenções busca promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. Ver em COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Políticas Culturais. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004. P. 125.

⁷⁰Ver em ZOLA, Émile. A Batalha do Impressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. P.16.

estavam começando a vida. E para cidades, como a do Recife, no início do século XX, ter um Salão de Belas Artes era entrar de uma vez por todas no “mundo civilizado” das artes.

Henri Gervex pintor francês do fim do século XIX, representante do “Clacissismo Acadêmico”⁷¹, nos deixou uma pintura interessante que ilustrou o momento da análise dos quadros de um júri do Salão de Paris⁷²:

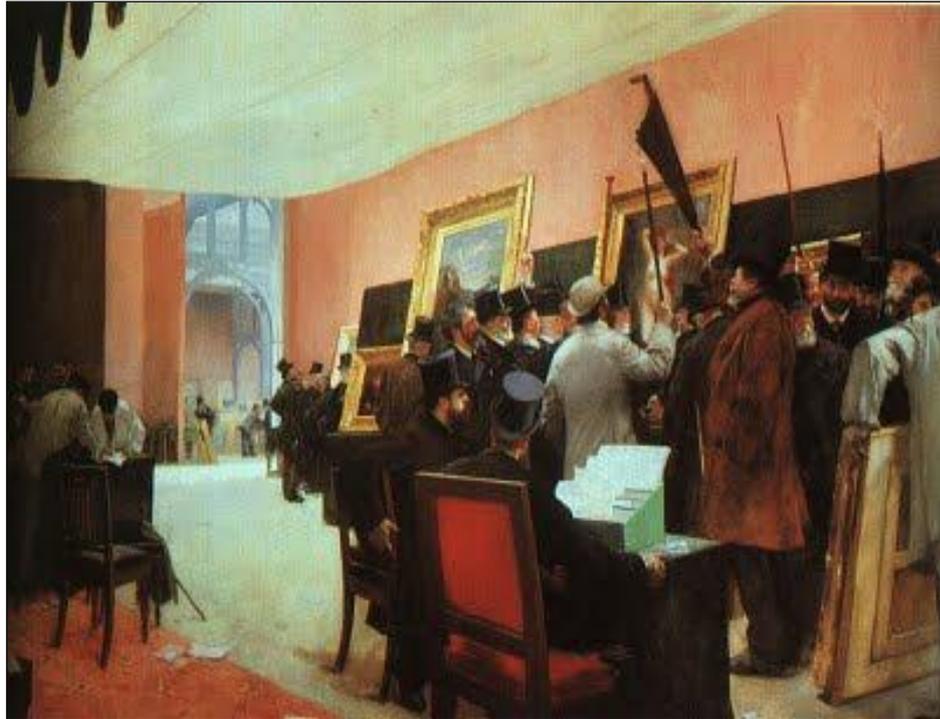


Figure 6: Une séance du jury de peinture au Salon des artistes français, Henri Gervex, 1885, Museu d'Orsay, Paris.⁷³

De forma amontoada os senhores, de cartola e sobretudo, apontavam para um clássico “nu artístico” com seus ares aristocratas, enquanto outros dois senhores arquivam em suas fichas os dados sobre a análise. A cena lembra um leilão de obras de arte, porém, representa a análise do júri, onde o

⁷¹Ou academicismo é um estilo ou método de ensino artístico profissionalizando concebido, formalizado e ministrado pelas academias de arte européias. Teve origem na Itália na metade do século XVII, e sua principal característica é sua produção em redutos acadêmicos. Cef. em: PROSE, Francine. Caravaggio: Painter of Miracles. Perennial Books. 2010.

⁷²O “Salon de Paris” era da “l’Académie des Beaux Arts” de Paris de 1725 à 1881. O sistema de seleção por júri que caracteriza um salão de artes até os dias de hoje, foi introduzido no Salão de Paris em 1748. Durante décadas o salão foi a única exposição oficial organizada na França, mas, aos poucos passou a ser cada vez mais questionado por artistas que se opunham ao sistema da academia. Disponível em: [HTTP://chuva-bomtempo.blogspot.com/2009_10_18](http://chuva-bomtempo.blogspot.com/2009_10_18). Acesso em 26 jul. 2010.

⁷³Disponível em: www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=320. Acesso em 10 de ago. 2010.

juízo do “bom” ou do “ruim” imperava em meio a molduras douradas que expunham as pinturas como valiosas obras repletas de sentidos e significados. O mundo em torno das pinturas, ou seja, emolduradas ou não, é de bastante interesse para essa pesquisa. A constituição de um salão de artes, seu valor como símbolo definidor de gosto, suas representações dentro do discurso da imprensa e como as pinturas expostas incorporavam os objetivos dos editais das competições, são objetos de análise desta pesquisa.

Ao ser inscrita num Salão de Artes, a obra passava a ser avaliada diante do crivo de um julgamento oficial, onde esta oficialidade⁷⁴ era constituída por um valor de legitimidade dado por um conjunto de atores e instituições que representavam as esferas de um entendimento crítico e especializado das artes ou não. Contudo, este julgamento passaria a interferir na produção de outras obras de arte de maneira significativa. Estas poderiam ter no futuro diversas formas de legitimações, como a exposição em uma galeria de grande porte, como esta pintura demonstra:

⁷⁴Por julgamento oficial, oficialidade ou discurso oficial entendo a maior parte da produção da arte brasileira que é incorporada pelos seus mecanismos mais conhecidos (e tradicionais) de legitimação e difusão, como bienais, salões, catálogos e outras publicações, bem como pelo meio acadêmico, da crítica de arte e da curadoria, especialmente quando esses são financiados pelo Estado, tornando-os, assim, teóricos portadores da identidade brasileira.



Figure 7: Samuel F. B. Morse. Galeria de Exposição no Louvre, 1832-33.⁷⁵

Uma galeria, reduto da arte como mercadoria, local que divulgava, e ainda hoje divulga o nome do artista, e que neste quadro é construída de acordo com o arranjo espacial seguindo a estrutura dos antigos salões de arte, como um cubo branco. As pinturas eram expostas respeitando o seu valor simbólico e mercadológico, distribuídas em vastas paredes com uma luz no teto que iluminava todo ambiente. Em um grande gabinete de curiosidades, uma cópia da Monalisa, uma de Michelangelo, etc, eram elevados ao novo julgamento, ao dos compradores e negociadores da arte. Seria necessário uma escada, ou pernas de pau, para poder espiar as obras dispostas no alto da parede, as áreas de cima de baixo são desprivilegiadas para qualquer artista.

A disposição das imagens na parede reproduziam diversos sentidos e encaminhamentos de uma exposição. Perto do chão, os quadros eram menos acessíveis e atendiam ao olhar próximo do conhecedor, antes de ele se afastar a uma distância mais sensata. As pinturas maiores vão para o topo (mais fáceis de ver a distância) e são às vezes distanciadas da parede para manter o plano do observador, os melhores quadros ficam na zona central, quadros pequenos

⁷⁵O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p.07.

caem bem embaixo. A relação de uma galeria com um salão é resultado dos processos que acompanham a produção de uma obra.

De acordo com o crítico Brian O'Doherty:

Na verdade, o próprio Salão define implicitamente o que é uma galeria, uma definição adequada para a estética da época. Uma galeria é um lugar com uma parede que é coberta por uma parede de quadros. A parede em si não possui nenhuma estética intrínseca; existe simplesmente por necessidade de um animal ereto (...). As exigências impostas ao visitante pela disposição dos quadros na parede estão além da nossa compreensão.⁷⁶

Esta pintura contextualiza as várias fases que as obras passavam após o contato com um salão: 1) o reconhecimento, ou não, 2) sua ida para as paredes de uma galeria e 3) sua reprodução em formato de cópia. Sendo estas cópias, somente realizadas a partir daquilo que interessava ao público, sem o pudor de manter a originalidade, ou mantê-la confinada em um museu, sem as condutas que asseguravam a obra longe do público⁷⁷.

Os Salões de Belas Artes de Pernambuco eram bem mais simples, em relação à pompa e o glamour dos tradicionais salões de artes franceses. Os certames pernambucanos antes de serem netos das competições europeias, eram filhos dos salões da Academia Nacional de Belas Artes, formada a partir da vinda da família Real para o Brasil no século XVIII. Em Pernambuco eles só vieram chegar no ano de 1929, como uma medida que estendia as políticas de desenvolvimento cultural e preservação artísticas implementadas no fim dos anos vinte e início dos anos trintas. Todavia, antes de analisar profundamente estes espaços expositivos, é necessário uma explanação sobre a história e historiografia deste tema que possui poucas pesquisas publicadas no Brasil.

⁷⁶Idem. p.05.

⁷⁷ Em Paris no século XIX, o valor econômico de uma pintura podia ser avaliada olhando para o reverso do quadro. Se tivesse inscrito um "R", o seu valor era inferior, pois indicava que o quadro tinha sido recusado pelo júri oficial do Salão de Paris. Era uma obra reprovada, ou seja, não tinha sido exposta na exposição anual do Salão e, portanto, tinha menos valor que as pinturas que tinham sido incluídas nela. Mais de uma negativa por parte do júri significava normalmente para o artista afetado um "acabou-se", pois o salão tinha uma indiscutível posição de monopólio; só neles os artistas podiam mostrar as obras ao público, bem como a colecionadores, galeristas e críticos. Ver em PADBERG, Martina. Impressionismo. São Paulo, H.F.Ullmann. 2009.p.105.

2.1. DEPOIS DA PINTURA VEM A MOLDURA, DEPOIS DA MOLDURA A PAREDE E DEPOIS DA PAREDE A HISTÓRIA

O preconceito em relação à abordagem conteudística da produção artística tem impedido a apreciação da preocupação social da arte de nosso tempo⁷⁸.

O universo social que permeava os corredores dos salões de arte em Pernambuco é uma fonte documental de extrema importância para a realização de uma “história social da arte”⁷⁹ no Brasil. Pesquisas sobre a arte no país vêm demonstrando, como Aracy Amaral problematiza, um afastamento de uma leitura contextual e histórica que circulava em torno da produção de um determinado artista. As reduzidas pesquisas que exploram os contextos históricos da arte ainda não levam em consideração as transformações metodológicas que o fazer histórico sofreu com o passar dos tempos, ocasionando uma ruptura, e diferenciação visível, entre a história escrita pelo historiador da narrativa produzida pelo historiador da arte.

Com isso, para não agredir duas disciplinas que tem o tempo como matéria: a história e a história da arte, esse capítulo se utiliza do contexto social de uma época, descrito por fontes específicas: jornais, revistas, catálogos e pesquisas acadêmicas. Levando em consideração os princípios básicos da análise estética, onde a história da arte defende não ser a abordagem social e histórica a única possibilidade para explicar ou definir uma produção artística, pois a arte vai além dos elementos externos que compõe a vida de um artista, sendo a arte, também, produto de inconscientes, sonhos e subjetividades.

Este capítulo tem como objetivo inserir o leitor nas narrativas históricas sobre os salões de arte, reproduzindo estas quando necessário, e desconstruindo-as, também, de acordo com as atualizações teóricas e

⁷⁸AMARAL, Aracy A. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1940. São Paulo. Studio Nobel, 2003.p. 01.

⁷⁹Como história social da arte, podemos entender o estudo de como arte foi e está inserida no âmbito cultural. Alias, Carlo Ginzburg relata que o conhecimento histórico maior de uma determinada obra pode contribuir para uma melhor compreensão da mesma por parte do indivíduo, e, conseqüentemente, sua fruição estética. "É inquestionável - pelo menos deveria ser - que esclarecer as alusões veladas numa pintura (se as há), indicar as evocações de um texto literário (se existe), indagar onde for possível a existência de clientes que a encomendaram, suas posições sociais, eventualmente seus gostos artísticos, ajudam a compreensão e ainda facilitam a avaliação acurada de uma obra de arte". Ver em GINZBURG, Carlo. Mitos, emblema e sinais. 2ºed. São Paulo: Companhia das letras, 2002. P.56.

metodológicas que versam sobre o tema. Mostrando como os salões de Pernambuco surgiram dentro de um período artístico, entendido por uns como segundo modernismo, e por outros como uma fase complexa, onde a arte se relacionava com os discursos políticos que configuravam a existência de intelectuais representados pelos artistas plásticos engajados politicamente⁸⁰.

2.2. HISTÓRIA DOS SALÕES

Os salões de artes são espaços que descendem diretamente das primeiras exposições de pintura e escultura que aparecem na França em meados do século XVII, sendo realizadas desde seu surgimento em locais seletos e restritos a um público distinto. Os temas que mais guiavam os corredores destas exposições eram os sagrados, os históricos e os mitológicos, tendo sua abertura ao público no século seguinte, em 1727, quando o duque D'Antin, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin (1665-1736), diretor geral, depois superintendente dos edifícios reais, concedeu esta abertura em nome do rei Louis XV.⁸¹ Com a ocupação da imprensa nestas exposições, já conhecidas como Salões, o periódico *Mercure de France* passou a catalogar

⁸⁰As relações entre a intelectualidade e a política no Brasil têm se caracterizado por tensões entre três quadros cíclicos: a) cooptação de segmentos da elite pensante pelas esferas de poder; b) contestações de escritores e artistas às estruturas hegemônicas, com diferentes estratégias e táticas de ação; c) interferências ideológicas sobre a criação cultural. Em qualquer dos cenários, os intelectuais equilibram-se numa corda bamba entre os ideários estéticos, as convicções filosóficas e as dificuldades de sobrevivência. Estes intelectuais eram artistas plásticos que atuavam tanto nas artes visuais, quanto na imprensa, com atividades relacionadas a negação ou não da política vigente. Esta geração vivenciou contradições típicas de uma sociedade civil desorganizada e frágil, em face da qual o Estado se agigantou como sujeito das iniciativas voltadas à conservação de hegemonias. A experiência de cooptação incluiu a atração pela burocracia do Estado Novo da fina flor da literatura e das artes. Na lógica pragmática do Palácio do Catete, importava atrair competências para legitimar e conduzir projetos de modernização cultural. A meta era cultivar mitos e tradições dentro da visão burguesa, transmitindo-os às outras classes pelo sistema escolar e pelos meios de comunicação. Nas palavras de Getúlio Vargas, empossado em 1943 na Academia Brasileira de Letras, era chegado o momento de os intelectuais se juntarem ao governo “numa campanha tenaz e vigorosa em prol do levantamento do nível mental e das reservas de patriotismo do povo brasileiro, colocando as suas aspirações e as suas necessidades no mesmo plano e na direção em que se processa o engrandecimento da nacionalidade”. Ver em Sergio Miceli. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 74.

⁸¹Ver em MOURÃO, Elder João Teixeira. *Denis Diderot: a formulação de uma crítica de arte para além de um iluminismo*. (Dissertação de Mestrado) – Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2008.

em suas páginas as obras expostas seguidas de breves comentários meramente descritivos, escritos por diletantes sem nenhuma credencial⁸².

Na porta dos Salões começaram a surgir panfletos em prosa e verso comentando as principais obras, criticando-as, outros replicando às críticas, todos escritos por amigos ou inimigos dos artistas, na maioria das vezes ofensiva e preconceituosa, revelando as vidas íntimas dos mesmos, não perdoando sequer as das pouquíssimas mulheres expositoras. Era o reinado dos “criticastros”, para o historiador da arte Lionello Venturi (1984, p. 124) “as oportunidades de crítica de arte encontravam-se nos tratados de arte e nas vidas dos artistas”⁸³, nos Salões ocorriam multidões e a poesia e a música não encontravam tão grande número de admiradores.

Os Salões cumpriam o papel ambíguo de ser uma vitrine de novas tendências e um espaço de afirmação da tradição da arte francesa, sobrevivendo e adequando-se aos ideais da Revolução Francesa, estes espaços permaneceram ao longo do século XIX como um dos mais importantes eventos da arte europeia sem deixar de motivar constantes polêmicas entre críticos, artistas e jurados, e também entre tendências que disputavam as abarrotadas paredes do “Salon Carré do Louvre”, depois, do “Pavillon des Beaux Arts” construído para a Exposição Universal de 1855, e, finalmente, do “Grand Palais” na Avenida Champs Elysées. Diante das rupturas promovidas pela arte moderna do século XX, os Salões perderam importância e, de modo inexpressivo, sobreviveram até hoje como exposições oficiais promovidas, na sua maioria das vezes, por governos interessados no potencial comunicativo das telas expostas.

Grandes personalidades da literatura francesa do século XIX se apresentaram como críticos de salão, uma forma específica de ganhar reconhecimento, pois eles tinham a oportunidade escrever para grandes jornais que publicavam suas críticas em amplas tiragens. Neste âmbito, a arte era redirecionada para o chamado “grande público”, nem sempre familiarizado com a tradição e os critérios acadêmicos. Podemos citar como exemplo três grandes nomes da crítica de salões: Denis Diderot, Charles Baudelaire e Emile Zola.

⁸²Idem.

⁸³Idem.

Diderot lança-se a crítica de arte em 1781, na França, onde em meio aos seus livros e a Enciclopédia iluminista escreve “Os Salões”, série de nove ensaios que descrevem de forma pioneira as pinturas expostas, resultando em 1766 em sua obra emblemática para estética: “Ensaio sobre a pintura”, para acompanhar o Salão de 1765, sendo nomeado membro da Academia Imperial de Artes de São Petersburg. No texto de abertura daquele Salão, Diderot dirige-se ao amigo e pintor Grimm, num primeiro momento, fazendo uma reflexão sobre o que lhe foi proposto:

É a tarefa que você me propôs que fixou meus olhos sobre a tela e que me fez girar ao redor do mármore. Dei tempo à impressão de chegar e de entrar. Abri minha alma aos efeitos, me deixei penetrar. Recolhi a sabedoria do velho e o pensamento da criança, o julgamento do homem de letras, a palavra do homem do mundo e as palavras do povo; e se eventualmente eu magoar o artista, é com a mesma arma que ele tem afiado. Interoguei e entendi o que seria a delicadeza do desenho e a verdade da natureza, concebi a magia das luzes e das sombras; conheci a cor; adquiri o sentimento da carne humana. Só, meditei sobre o que vi e ouvi, e os termos da arte, unidade, variedade, contraste, simetria, ordenação, composição, caracteres, expressão, tão familiares em minha boca, tão vagos em meu espírito, tornaram-se circunscritos e retidos.⁸⁴

A composição poética em forma de carta adotada em seus comentários foi à solução encontrada pelo filósofo para resolver um conflito nunca plenamente esclarecido por ele: “ver versus escrever”. Esta tensão além de antecipar a descrição dos quadros, não vistos por alguns aristocratas e coroados leitores da “Correspondance littéraire”, modificava as cenas sem lhes alterar os conteúdos, o que caracterizava uma maneira digressiva de conceber a realidade, onde o crítico “pretendia fazer melhor que os artistas que expunham”.⁸⁵

Outro conhecido da literatura foi Baudelaire, que em suas críticas sobre os salões estabeleceu um diálogo inovador sobre o mundo moderno das artes. No texto carregado de ironia sobre o Salão Francês de Belas Artes de 1859, o poeta, já aclamado pelo livro *As Flores do Mal* (1857), destila sua aversão àquilo que julga ser responsável pela decadência do gosto francês: a obsessão pelo “real”, entendendo a fotografia ao mesmo tempo como sintoma e

⁸⁴DIDEROT, Denis. Ensaio sobre a pintura. Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993. p. 291.

⁸⁵Ver em DELON, Michel. *Écrire la peinture*. Magazine Littéraire, n. 391. Marsanne, 2000, p. 64.

catalisadora desse processo. “O público moderno e a fotografia” é o segundo de uma série de quatro artigos escrito para a “Reveu Française” sobre a edição do Salão Francês de Belas Artes daquele ano, redigidos sob a forma de cartas ao diretor da publicação.

Nestes dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuirá para confirmar a idiotice da fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês (...). Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto.⁸⁶

Com um olhar formado pela tradição romântica, este gosto pelo corriqueiro e pelo não idealizado parece-lhe evidenciar a falência do espírito estético francês, afetado pela voga naturalista na pintura, pelo pragmatismo da indústria e por aquilo que dialoga profundamente com esses dois processos, a fotografia.⁸⁷ Os primeiros comentários sistemáticos de Baudelaire referentes a essas exposições aparecem em 1845 e 1846, e são retomados apenas em 1859. De modo metonímico, essas críticas são denominadas pelo próprio autor apenas como Salons.

E por fim Emile Zola que durante boa parte de sua longa carreira como escritor, também se aventurou no campo da crítica literária e na crítica de artes plásticas. Embora sua estréia como crítico de arte se tenha dado em 1865, com a publicação, em um jornal de Lyon, de sua análise do recém-lançado livro de Proudhon, “Du principe de l’art et de sa destination sociale”, foi no ano seguinte que suas idéias sobre arte tornaram-se objeto de intensa discussão na imprensa. Zola aceita então escrever uma série de artigos sobre o Salão Oficial para o jornal parisiense “L’Événement”. Mais preocupado em expressar suas convicções artísticas do que em realizar uma análise das obras expostas, o jovem escritor não poupou ataques à arte acadêmica, aos pintores consagrados e ao sistema oficial de exposições e premiações em vigor. A polêmica levantada e a forte reação desfavorável do público levaram o editor

⁸⁶Ver em ENTLER, Ronaldo. Relativizando Baudelaire: uma releitura da crítica ao Salão de 1859. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

⁸⁷Idem.

do jornal a reduzir a participação de Zola a apenas sete artigos, em lugar dos 16 inicialmente previstos. Contudo, como o próprio escritor afirmaria no último artigo da série, seu principal objetivo havia sido alcançado:

Por favor, já que vocês são pintores, pitem: não cantem. Eis a carne, eis a luz: façam um Adão que seja sua própria criação. Vocês devem ser fazedores de homens e não fazedores de sombras. Mas eu sei que numa alcova, um homem nu é algo de inconveniente. E é por que vocês pintam esses grandes fantoches grotescos, que são tão poucos indecentes e vivos quanto as bonecas rosadinhas das meninas.⁸⁸

Em tais artigos, Zola questionou até que ponto as exposições oficiais refletiam a produção artística francesa do momento se a escolha das obras recaía sobre um júri conservador. Consciente de que um novo caminho vinha sendo trilhado por artistas, que, em sua maioria, eram sistematicamente excluídos dos Salões, Zola defendeu o restabelecimento imediato do “Salão dos Recusados”⁸⁹, cuja única edição se dera em 1863, para que o público pudesse conhecer e julgar por si próprio o trabalho de jovens talentosos, mas tampouco se iludia a respeito do público. No quarto artigo da série, dedicado à defesa de Manet, que tivera duas obras recusadas pelo júri, Zola apontou a genialidade e a originalidade do pintor como as principais causas da incompreensão de sua arte, denunciando a intolerância do público em relação a qualquer obra que escapasse à mediocridade geral e afirmando que a “admiração do grande público é sempre em razão indireta à genialidade de um artista.

Três tendências gerais atravessam os séculos XVIII e XIX, mapeando a organização e valorização da produção de arte exposta nos salões: classicismo, romantismo e realismo. O decoro e o tom elevado almejado pelas obras produzidas dentro da tradição clássica tornavam-se insuficientes como critérios básicos. Embora se continue buscar a expressão de belo ideal, aliada ou não à reafirmação simbólica do poder político e da moral religiosa, o tempo

⁸⁸ZOLA, Émile. A Batalha do Impressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p.35..

⁸⁹Este foi o nome dado a uma exposição paralela ao Salon de Paris, em 1863. No Salon des Refusés (Salão dos Recusados, em francês), foram expostas as obras de arte recusadas no salão oficial, que era destinado aos artistas membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura. A exposição paralela foi organizada por determinação do imperador Napoleão III, em resposta aos fortes protestos dos artistas recusados. Acabou atraindo grande público, que visitou a mostra disposto a ridicularizar as obras dos recusados, dentre eles Manet e Cézanne.

impõe às artes visuais funções mais disseminadas socialmente, buscando uma ampliação inédita dos dois antigos objetivos atribuídos por Horácio à poesia: instruir e deleitar. O projeto iluminista de uma arte que colabore com a educação das massas é redefinido nos salões do século XIX e XX segundo os parâmetros de uma sociedade cada vez mais transformada pelo progresso industrial.

Na França do século XIX, os artistas eram submetidos a um júri composto inicialmente por 15 membros, dos quais 5 pintores, 5 escultores e 5 arquitetos, todos nomeados pelo governo. Nos anos seguintes, o Museu do Louvre passou a designar a composição do júri, o qual era formado pelo diretor do Museu, dois amadores e três artistas. Suas funções concentravam-se mais no julgamento do sentido moral e político das obras e menos na perfeição técnica dos trabalhos. Com isso, o júri era sempre criticado pelos artistas, embora seus membros aprovassem um grande número de obras.⁹⁰

No Brasil, os Salões chegam como medidas de reestruturação do ensino de artes no século XVII que iram resultar em continuas reestruturações da metodologia de ensino artístico. Fundamental à emulação entre os artistas, Félix-Émile Taunay pedia ao governo a autorização para transformar as exposições dos alunos da Academia em Exposições Gerais. Com essa medida, as exposições dos alunos matriculados, que tendiam a ocorrer anualmente desde 1829 – sendo a primeira delas organizada por Debret ainda como professor de pintura de história da Academia -, passavam do caráter de particular, restrita aos integrantes da Academia, para o geral.⁹¹ Permitia-se a participação de qualquer artista que se encontrasse no Rio de Janeiro e tivesse suas obras aprovadas por um júri especializado, composto de professores da instrução brasileira.

A ação didática do estado imperial, por meio da Academia Imperial de Belas Artes, órgão ligado diretamente ao Ministério de Estado do Império, moldava o objeto simbólico, alçado a um meio de comunicação para que o público pudesse assimilar de imediato a informação. Essa atuação permite

⁹⁰Ver em DIAS, Elaine. Paisagens e Academia: Félix- Émile Taunay e o Brasil (1824-1851) . Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. p. 159.

⁹¹Idem.

identificar uma ordem social implantada pelas estruturas de poder que articulava o imaginário social através da memória.⁹²

Os estudos sobre espaços artísticos e sobre os salões de arte, especificamente, são bem recentes, isto pelo fato destes estudos só tomarem proporção a partir do momento que os teóricos da arte passaram a pensar a relação entre a arte e seus espaços de produção e reprodução, como elementos de importância para se compreender contextos sociais que rodeiam a produção artística. No Brasil podemos citar a obra da historiadora Ângela Âncora da Luz intitulada: “Uma Breve História dos Salões de Arte - da Europa ao Brasil”⁹³, como um dos marcos na análise sobre salões.

O livro narra a trajetória mundial dos salões de arte a partir de seu surgimento na Europa, durante a Renascença, analisando as manifestações artísticas brasileiras desde a chegada dos salões no Brasil até o fim desse modelo nos anos 90. Ângela traça um panorama da arte nacional, apresentando o Rio de Janeiro como um importante pólo difusor das artes no país, ela explora a difusão destes espaços pela Itália, sua grande força na França, através da Academia e como, a partir da Missão Artística Francesa, este modelo chega ao Brasil e se confirma na forma das Exposições Gerais, a partir de 1840 e dos Salões, depois da República e já no século XX.

A breve história vai informando os principais passos desta trajetória no Salão Nacional de Belas Artes, apresenta as discussões do Salão Revolucionário de 1931, da Divisão Moderna, em 1940, da criação do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1951, e do novo modelo do Salão Nacional de Artes Plásticas resultado da fusão do Salão Nacional de Belas Artes e do Salão Nacional de Arte Moderna, da FUNARTE, observando as questões ligadas à arte durante os governos militares, desenvolvendo o percurso dos salões até culminar com o seu declínio e fim na década de 1990.

Para compreender as articulações destes espaços de arte como locais disciplinadores da produção artística, Sonia Salcedo (2008) nos fornece referências para questionamento sobre a autonomia dos circuitos artísticos brasileiros em sua obra “Cenário da Arquitetura da Arte”, ao vincular à

⁹²Idem

⁹³Ver em LUZ, Angela Ancora da. Uma Breve História dos Salões de Arte - da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro, Caligrama. 2006

transmissão e à recepção de seus objetos a projetos políticos culturais que “exibiam idéias e convicções artísticas nos salões para adquirirem concretude ideológica”.⁹⁴

Se toda obra é uma afirmação que só se revela quando abandona o isolamento do ateliê e se apresenta diante de outro sujeito, depreendemos que a autonomia do circuito artístico vincula-se à transmissão e à recepção de seus objetos, pois é exibindo-os que as idéias e convicções artísticas adquirem concretude (...). Enquanto julgamento público, aqueles salões tornavam-se um corpo regulador da arte e, exatamente por esse motivo, logo passariam a atrair os interesses da elite.⁹⁵

A obra de Salcedo problematiza o choque entre a natureza da produção da arte em meio a seus veículos de exibição, aprofundando nas questões entre estética e política que se confrontam em meio a espaços que são dirigidos por programas políticos que envolvem conceitos de identidade, nação, educação e progresso. Sua proposta é analisar a funcionalidade da arquitetura de alguns salões em pró do objetivo de colocar a obra em contato com o público, e o artista em contato com o mundo.

Em Pernambuco podemos identificar uma pesquisa, mais embasada teoricamente, que buscou uma decodificação da imagem exposta em um salão moderno de forma mais clara e objetiva, atrelando a produção imagética ao seu espaço germinador. A pesquisa conjunta de Moacir dos Anjos e Jorge Ventura (1998) constitui-se como referência pioneira para reflexão sobre os salões de pintura em Pernambuco. Ao analisarem o evento intitulado “Salão de Paris”, ocorrido em 1930 no Teatro Santa Isabel, sobre a ótica das teorias do sociólogo Pierre Bourdieu, problematizaram a receptividade de pinturas modernas pelo público recifense, surpreendendo-se com a falta de interesse local pela cultura pictórica moderna executada em países de vanguarda como a França. O texto discute, ainda, as análises dos códigos culturais presentes nas obras expostas e as reações e avaliações feitas pelos recifenses diante dos novos padrões estéticos e artísticos:

Aqueles que visitaram a exposição da Escola de Paris se aproximavam dos objetos artísticos munidos de uma capacidade de decodificação estética limitada pelos valores acadêmicos e pré-

⁹⁴DEL CASTILLO, Sonia Salcedo. Cenário da Arquitetura da Arte. Montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins. 2008. p.26.

⁹⁵Idem.

modernos que, ainda àquela época, eram exaltados no campo das artes plásticas recifense.⁹⁶

Essa limitação, de acordo com os autores, só poderia ser superada diante da criação de instituições que fornecessem códigos culturais capazes de promover um certo entendimento das obras exibidas, como escolas, galerias, salões e academias de arte. Este salão ocorreu um ano após as primeiras políticas direcionadas ao universo das artes em Pernambuco, não tendo como evidenciar os primeiros efeitos que um salão de belas artes tinha promovido na sociedade recifense.

No entanto, estas obras não exploram as múltiplas abordagens que podem ser feitas em relação aos espaços de arte trabalhados, restringindo as análises a perspectivas únicas que dizem respeito às áreas de formação dos profissionais que escrevem: ou história, ou sociologia ou arquitetura, sem estabelecer pontes entre estas três áreas.

Diante destas propostas de pesquisas sobre o universo dos salões mundiais, brasileiros e pernambucanos, o presente trabalho tem o intuito de apresentar uma análise historiográfica e sociológica dos primeiros salões de artes realizados em território pernambucano. Tendo como objeto de pesquisa o fato destes salões serem resultado de projetos políticos do governo do estado de Pernambuco, em 1929, e que nos traz toda uma discussão apurada sobre as relações entre a estética e a política no campo das artes, que vinha se formando em Pernambuco, numa discreta “partilha do sensível”⁹⁷, em meio a negociações políticas e culturais para o desenvolvimento, tanto da arte acadêmica, quanto moderna em salões recifenses.

⁹⁶ ANJOS, Moacir Jr.; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso ‘visita’ o Recife: a exposição da Escola de Paris em Março de 1930. Caderno de Estudos Avançados.FUNDAJ. Recife. Vol. 12.1998. P.18.

⁹⁷ Conceito utilizado pelo sociólogo Jacques Rancière para traçar as possíveis relações entre a estética e a política. As artes só emprestam aos procedimentos de dominação ou de emancipação aquilo que podem emprestar, isto é, muito simplesmente, aquilo que têm de comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão de que podem atribuir-se assentam na mesma base. O fundo, o comum, é pois a mesma "partilha do sensível". A partilha do sensível determina um comum a partilhar e as partes exclusivas nesse comum. As "práticas estéticas", as "formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que elas ocupam, daquilo que "fazem" face ao comum", são politicamente derivadas também desta "estética primeira. Ver em RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo. Ed 34, 2005.

2.3. OS SALÕES EM PERNAMBUCO

Os limites que relacionam a arte com a política implicam na enunciação de territórios que interrogam a produção artística segundo sua própria potência de ação, de modo que “sua existência, em diversos momentos da história irá adequar-se às “regulamentações” de uma certa ordem dominante.”⁹⁸

A arte às vezes obedece a uma ordem, em nome da sobrevivência daqueles que a produzem, contudo, até que ponto pode se identificar esta relação como obediência? Os Salões de Artes de Pernambuco surgiram como resposta ao envolvimento dos artistas com o sistema político que vigorava, entre os anos 20 e 30, não como uma resposta passiva da arte ao campo político, e sim como um ato de negociação, partilha dos saberes para se atingir a configuração social do período. No início da década de 1920, do século XX, Pernambuco passava por profundas modificações sociais, econômicas e políticas, e a área cultural tentava acompanhar tais mudanças, pois foi nessa década que surgiram importantes eventos e instituições que muito contribuíram para o desenvolvimento das artes plásticas no Estado.

Os primeiros Salões de Arte de Pernambuco surgiram como Exposições Gerais de Belas Artes no ano de 1929, promovidos, inicialmente, pela Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais, tendo como proposta “reunir anualmente trabalhos dos artistas do Nordeste”.⁹⁹ As competições eram embasadas por idéias que, além de preservar o patrimônio histórico e artístico regional, “pretendiam atingir um desenvolvimento cultural da sociedade pernambucana”¹⁰⁰ por meio da construção de uma educação artística clássica pautada em alegorias populares locais.

Estes certames artísticos foram criados dentro uma grande ação política, em termos quantitativos, direcionada ao âmbito cultural, instituída pelo governador de Pernambuco, Estácio de Albuquerque Coimbra no ano de 1929, no qual assinou o ato nº 240, de 8 de fevereiro de 1929, este que resultou na

⁹⁸FABRIS, Annateresa. Figuras do Moderno (Possível). in SCHARTZ, Jorge (org.) DA Antropologia a Brasília: 1920-1950. São Paulo: FAAP. 2003. p. 64.

⁹⁹Diário de Pernambuco, Recife, 10 fev.1929. p. 4.

¹⁰⁰Diário de Pernambuco, Recife, 16 abr.1929. p. 6.

criação de um órgão responsável por políticas de preservação e administração de patrimônios históricos e artísticos que foram produzidos em Pernambuco, chamado de Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais. A inspetoria funcionava do Palácio da Justiça, e era ligada diretamente a Secretária de Negócios Interiores, sua criação foi acompanhada pela reinauguração do Museu de Arte e História Antiga de Pernambuco, constituindo dois órgãos de ação direta sobre o que tinha sido produzido e o que seria produzido pelas artes plásticas naquele período.

Do regulamento da Inspetoria constam os seguintes dispositivos: Por todos os meios ao seu alcance, o governo de Pernambuco se esforçará por fazer se conservar no melhor estado todos os monumentos artísticos históricos existentes no estado, utilizando para isso as autorizações e facilidades determinadas em leis federais e estaduais, e no especial interesse de resguardar o seu patrimônio artístico e histórico.¹⁰¹

A concepção destes dois órgãos foi projetada pelo jornalista Aníbal Fernandes, que quando deputado estadual, no fim dos anos vinte, apresentou o projeto a Câmara de Deputados, sendo aceito por dialogar com as políticas nacionais que visavam o “desenvolvimento cultural” e construção da identidade nacional através das artes plásticas. Com isso tanto a Inspetoria, quanto o Museu, ficaram sob a diretoria do próprio Aníbal que regulamentava as ações destas instituições transformando-as em equipamentos pioneiros em termos de ações de preservação de monumentos, estes que eram os principais símbolos, visíveis, da ação do tempo sobre a cidade. Sendo tema recorrente nos jornais da cidade a falta de conservação das igrejas e casarios que conservavam características de um passado “saudoso” e que deveria ser preservado por esforços públicos.

Em relatório publicado no ano de 1930, Aníbal Fernandes ilustra para Secretaria de Negócio Interiores as mudanças que as ações da inspetoria vinham modificando a “opinião pública”:

A preocupação do governo na defesa do nosso patrimônio histórico e artístico tem dado resultados compensadores. Há bem três anos, isso de tradição, isso de respeito a lugares históricos ou praticamente ligados a vida e ao desenvolvimento da cidade, dizia um dos nossos mais brilhantes escritores, em artigo para “A

¹⁰¹Diário de Pernambuco. Inspetoria Estaduais dos Monumentos Nacionais. 10 fev.1929.

Província”, era assunto que preocupava quatro ou cinco. Essa grande massa de opinião tomada de um entusiasmo exagerado e místico pelo Progresso com P maiúsculo, - entusiasmo que transformou até igrejas veneradas pela sua simplicidade e pelo seu caráter em góticos de confeitaria, copiadas de fitas de cinema, - a grande massa de opinião culta ostentava não diremos desdém, porém uma elegante indiferença por esse assuntos.¹⁰²

De acordo com Aníbal as atitudes de desdém ao patrimônio eram atos do passado sendo o progresso um inimigo contra valorização dos bens imóveis que o passado deixava para população. Contudo, foi em nome do progresso e do desenvolvimento que as ações preservacionistas iriam percorrer os discurso em relação as artes, nos corredores e porões do museu que estava sendo reinaugurado, em uma ação dúbia em relação ao ‘novo’. Como se o progresso fosse inimigo em certo momento, por não permitir a contemplação do passado materializado, ou a perda da “áurea” dos monumentos¹⁰³, e em outro momento este progresso serviria como respaldo para justificar os discursos futuristas de uma cidade que necessitava de políticas de desenvolvimento cultural em nome deste mesmo progresso. A relação com o tempo norteava o encaminhamento dado as políticas artísticas. Valorizar o passado em nome de um futuro progressista transformava a arte em um produto passível de um congelamento irreal.

A alusão a cópia dos comportamentos, dirigida ao cinema, arremessava no mundo cultural externo a culpa da população não valorizar a simplicidade do passado local. A indiferença pela preservação não era algo condizente com um momento de valorização das tradições construídas pela política, dentro uma busca pela constituição de uma identidade específica, ou seja, aquela em que a sociedade se reconhece-se em seus monumentos, em sua história e em sua arte. A elegância estava nas atitudes de novos intelectuais que publicavam discursos a favor da terra, de sua cultura, onde o progresso se manifestava de várias formas no discurso: numa hora era inimigo do passado, e em outra, necessário para evitar a estagnação ou a tão temida degeneração cultural.

¹⁰²FERNANDES, Aníbal Gonçalves. Relatório da Inspeção Estadual dos Monumentos Estaduais. 19 fev. 1930. p.01.

¹⁰³Ver em BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1).

Os salões são criados mediante as discussões políticas e culturais, visando educar a população “refinando o seu gosto” a partir das artes plásticas. Eles não somente tinham como uma proposta objetiva de preencher a reserva técnica do museu recém inaugurado, como também, propor para população um encontro com paisagens pintadas, monumentos históricos e símbolos da cultura regional que representassem o intuito de uma política para as artes, em nome do desenvolvimento cultural da região.

Para se realizar um evento com tamanho objetivo o espaço deveria ser um grande atrativo e representante do fomento a arte. O Teatro Santa Isabel¹⁰⁴ foi escolhido como casa que recebia temporadas de óperas estrangeiras, grandes autoridades e passaria a solidificar sua representação de nicho da cultura letrada e do “bom gosto”. Então a noite que se inaugurou a primeira Exposição Geral de Belas Artes e sua segunda e última edição, serão revividas e analisadas neste trabalho, diante do discurso dos jornais. Pois uma falha na organização dos eventos, até então principiantes, esqueceu de produzir o catálogo destas exposições, levando os dois jornais da cidade, Diário de Pernambuco e Jornal do Comércio a realizarem pioneiras críticas sobre os salões de forma “externalista” em relação às experiências estéticas promovidas por estas obras de arte.

2.4. EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES DE PERNAMBUCO

Difícil sem catálogo impresso acompanhar cada um dos trabalhos e manifestar impressões sobre a pintura de cada artista. Falha, embora, a memória, temos que recordar a esse meio para breve resenha destas notas.¹⁰⁵

Partiremos da análise de uma matéria feita um dia após a inauguração da exposição geral, pelo jornal Diário de Pernambuco, atendo-se ao discurso do

¹⁰⁴O Teatro de Santa Isabel era a grande casa de espetáculos da cidade, lugar de divertimento, convivência social e também de exercício da cidadania. Segundo Joaquim Nabuco, foi no Santa Isabel que se ganhou a causa da Abolição, referindo-se a seus discursos e eventos lá realizados. GASPARG, Lúcia. Teatro Santa Isabel. Pesquisa Escolar On-Line, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

¹⁰⁵Diário de Pernambuco. Artes e Artistas. Exposição Geral de Belas Artes. 05 maio 1929. p .08.

jornalista que tentou relatar o que foi visto. Embora alegasse lapsos de memória que são preenchidos, como veremos, pelo discurso político que rodeia todo o texto. Historicamente o jornal Diário de Pernambuco foi um canal transmissor das propostas políticas dos governos pernambucanos em vigor, com isso a crítica estética, bem menor, se perde em meio a propaganda que o serviço político prestava em favor dos artistas.

A primeira exposição foi realizada no saguão do Teatro Santa Isabel em maio de 1929, não sabemos se foi pela manhã, tarde ou noite, e nem a distribuição das pinturas no espaço, sabemos que a abertura contou com a presença do governador Estácio Coimbra e do Inspetor Aníbal Fernandes, este que proferiu um discurso sobre o papel do governo no incentivo das belas artes. Porém, analisemos a matéria do Diário de Pernambuco do recorrente dia:

Procurou-se reunir no salão tudo que Pernambuco pode apresentar em Belas Artes. Dir-se-ia que nada existia entre nós (...). Quantos valores esparsos existem em nosso meio. Mesmo dando desconto de ser este o nosso primeiro salão, da dificuldade de reunir o maior número de trabalhos, do que redundava em esforço inútil ao convencer os cétricos.¹⁰⁶

O objetivo de “salvar” a arte pernambucana do descaso estava instaurado, pois a idéia de que “nada existia” em relação à produção artística estava sendo desmentida por um governo que se interessava por arte, e que estava comprometido a mostrar a população um grande número de obras focadas em uma tradição de artistas, que estava sendo construída. O objetivo era administrar a arte que se tinha, tendo ela em meio a espaços oficiais propondo uma guarda da “boa” e “verdadeira arte”, ou seja, aquela feita e fomentada por “instâncias oficiais”. A palavra salão destoa do título do evento utilizado pelo periódico, que era uma exposição geral, mas foi utilizado no jornal, pelo fato da tradição dos eventos artísticos realizados no mundo com o nome de salão, porém não sabemos o tipo de premiação neste primeiro evento, como em um formato de certame artístico, sabemos sim, que havia um júri para selecionar as obras.

¹⁰⁶Diário de Pernambuco. Artes e Artistas. Exposição Geral de Belas Artes. 05 maio 1929. P.05.

A intenção de quebrar a dispersão da produção local já nos coloca no centro de uma tentativa de criar um campo artístico direcionado pelo Estado, pois a idéia de “valor espaço” demonstra a preocupação política em não se perder o controle sobre o que estava sendo produzido e levado para fora do Estado, que pelo visto era muito, ao ponto de se construir uma política direcionada para a administração das artes plásticas. A perda do controle diante da dispersão tirava a idéia de valor do que se tinha perdido.

O jornal continua: “São centenas de quadro a óleo, dezenas de aquarelas, varias esculturas que se vêem a atestar que não unicamente o utilitarismo a nossa maior preocupação”.¹⁰⁷ O exagero e os tons de sensacionalismo são resultado de um evento artístico até então não visto pela cidade. As “centenas de quadros” revelam o espanto do autor em um espaço com tantas pinturas a olho, que fugiam ao simples utilitarismo, dando provas da preocupação estética das obras que estavam sendo expostas. A função da obra era modificada, agora seu valor era de exposição e não de decoração, mudança de valor esta, que estava sendo financiada pelo governo e negociada pelos artistas que ali estavam, como o autor mesmo descreve:

Murilo Lagreca ocupa, a nosso ver, o primeiro plano, com dois trabalhos de nu e um magnífico estudo anatômico. Seguem-se-lhe Mario Tulio com estudos de vários gêneros, a destacar uma procissão do Carmo em Olinda, um trecho da praia de Gaibú, uma cabeça de gitana, Baltazar da Camara com um expiendido flagrante da família Ulysses Pernambucano, Euclides Fonseca, com alguns dos seus quadros ultimamente expostos, Alvaro Amorim, com um excelente aspecto de Prazeres e um grande quadro de Maranguape, Fedora Monteiro, com dois bons retratos, de Francesi, J. Ranulpho, Mário Nunes, Eliot, Manoel Bandeira¹⁰⁸, etc.¹⁰⁹

¹⁰⁷Diário de Pernambuco. Artes e Artistas. Exposição Geral de Belas Artes. 05 maio 1929. p .08.

¹⁰⁸Fruto do ensino técnico do desenho, promovido pelo Liceu de Artes e Ofícios do Recife, Bandeira concebeu diversas séries de bico de pena que registram o universo urbano da cidade do Recife e de algumas cidades do Nordeste. O artista plástico elaborou também um rico acervo sobre a arquitetura do Brasil Colonial: reproduziu sobrados, telhados, portões das chácaras, grades, janelas, ruas, casas, sótãos, praças, lampiões a gás, mocambos, carruagens, cais, pessoas com seus trajes da época, vendedores ambulantes produzindo importante registro sociológico e histórico da região e de seus habitantes em um momento de tantas e tão grandes transformações.

¹⁰⁹Idem.

Viajemos pela descrição dos quadros que vão de temas eruditos ao popular, com o estudo anatômico de La Greca¹¹⁰ que ganha o primeiro plano, não sabemos se pelo autor, como um título de preferência ou se pela própria organização do espaço. E imagens do cotidiano das cidades pernambucanas, como a procissão do Carmo, o registro de famílias importante através de retratos e paisagens conhecidas pela sociedade pernambucana. A exposição trazia símbolos da cultura local negociados em nome de uma estética regionalista, que atingisse o público com mensagens presentes no cotidiano destes. A presença de um estudo acadêmico e artístico, como as pinturas de Murilo La Greca tinham a função de manter a erudição do espaço e a idéia de uma beleza pautada em formas rigidamente desenhadas.¹¹¹

A pintura exposta nestes certames foi marcada por símbolos que se atrelaram ao questionamento estético da ação das “vanguardas”¹¹², propondo o “Retorno a Ordem”, fenômeno que se apropriava de valores da tradição clássica nacional, como a disciplina, a ordem e o restabelecimento das relações de dependência do real. Como resultado desta concepção estética, a criação, em 1929, do Museu de História e da Arte Antiga de Pernambuco passava a, também, representar um nicho que promovia a cultura artística normatizada de acordo com o classicismo acadêmico circulante na Europa, assegurando a exposição e “boa arte” nos salões competitivos de pintura do estado.

Todavia é interessante o exercício de análise do texto crítico escrito pelo Jornal do Commercio sobre o mesmo evento, traçando o paralelo sobre o valor da crítica em relação a influência de ação destes espaços, observando os diferentes modos de parceria entre as exposições e os textos escritos pelos

¹¹⁰Aos dezoito anos deixou o Recife e foi estudar no Rio de Janeiro, no atelier dos irmãos Bernadelli. Entre 1919 e 1925, residiu em Roma, onde se matriculou em três escolas de arte. Durante esse período, ele foi estimulado por seu irmão mais velho, José LaGreca, que sempre financiou suas viagens para estudar. Voltou ao Brasil em 1926 e conquistou o reconhecimento de seus conterrâneos, chegando a ser premiado em diversos salões nacionais, entre elas uma medalha de prata no Salão Oficial de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1927, com o quadro Os últimos fanáticos de Canudos.

¹¹¹Atualmente o acesso a estas obras é bastante difícil pelo fato da dispersão e perda destas obras durante o período que o Museu do Estado, que as acolhia, ficou fechado, do ano de 1932 à 1937.

¹¹²Este questionamento sinaliza a recusa do programa estético cubista, promovido na França em 1907 por Pablo Picasso e Georges Braque, em um processo de abandono das inclinações abstratas defendidas por alguns pintores regionais como Cícero Dias.

jornalistas, que influíam bastante na definição das carreiras e do sentido do momento histórico.

Trata-se de um empreendimento sem igual no Norte do país, e que mesmo, no sul só foi realizado até hoje em Minas Gerais. Considerando-se agora a falta de recursos e de estímulos, num meio como Recife, não se pode iniciar uma qualquer notícia sem um caloroso aplausos aos artistas que tiveram a idéia e a realizaram, com seus únicos e desajudados esforços¹¹³.

O Jornal do Comércio elaborava um texto de cunho crítico e fornecia dados sobre a situação artística local e regional para os leitores. Mesmo fornecendo informações reduzidas, pois o escritor não acompanhava Academia Nacional de Belas Artes realizava este evento na capital do país, o Rio de Janeiro, mas a notícia construía a idéia da importância daquele tipo de evento, que de forma diferente do Diário de Pernambuco, colocava na mão dos artistas, e não do governo, a idéia da exposição. Para o jornal os artistas eram os principais responsáveis pelo acontecimento e sem ajuda alguma dos setores públicos ou das autoridades, traçando um relativo parâmetro de autonomia dos artistas, como se fosse outro evento narrado, sem a presença do governador, do inspetor e dos políticos que dialogavam com as políticas artísticas da época. O autor deste jornal faz uma crítica que toma os valores estéticos das obras como referência para guiar sua narrativa:

A crônica de um certame dessa natureza tem de ser feita depois de várias visitas, com um exame um tanto quanto possível cuidadoso, das obras expostas (...). Convém dizer com toda lealdade que há no salão quadros que exigem maior rigor do júri. A exposição ganharia com um menor número. Impressão rápida, essa notícia cita apenas alguns nomes mais a vista. Não pode ser nem definitiva nem completa, feita toda de memória. Não pode, porém, deixar de parte ainda que temporariamente, três referências diversas¹¹⁴.

O texto classificado como uma crônica revelava algumas características da exposição como a presença de um júri, que selecionava as obras de acordo com critérios não expostos, caracterizando o evento enquanto certame ou competição artística que utilizava critérios para selecionar as obras. A crítica do autor em relação ao rigor do júri nos mostra um maior cuidado deste jornal, em

¹¹³Jornal do Commercio. Notas de Arte. Exposição Geral de Belas Artes. 05 maio 1929. p.08.

¹¹⁴Jornal do Commercio. Notas de Arte. Exposição Geral de Belas Artes. 05 maio 1929. p.08.

publicar impressões mais criteriosas sobre a exposição, a partir do envio de um correspondente, diversas vezes, para o espaço, proporcionando um maior contato com o salão. O autor também descreve as obras, sobre o seu critério, e define suas preferências, que são diferentes do outro jornal:

Entre os grandes expositores, considerando assim os que tem maior responsabilidade, dois convém destacar desde logo: a Sra. Fédora Monteiro Fernandes e o Sr. Mário Nunes. D. Fédora apresenta algumas telas que fazem pena não encontrar outro ambiente. Sua arte chegou ao extremo de simplicidade que o é também da pureza, certamente o mais original encanto da exposição. O Sr. Mario Nunes evoluiu num outro sentido e suas paisagens tem um extraordinário vigor de luz. O Sr. Murillo Lagreca apresenta alguns quadros já conhecidos que não permitem anotar os seus últimos progressos que sabemos ter sido consideráveis¹¹⁵.

Uma análise estética incorpora o texto, comentários sobre cor, luz e harmonia das obras são elaborados tomando a pintora Fédora, com seus retratos, como destaque, por conta da simplicidade de suas telas. Enquanto o pintor Murillo La Greca, exaltado pelo Diário de Pernambuco, deixa a desejar, segundo o autor da crônica do jornal do Comércio, por não expor o progresso técnico de suas obras. Estas críticas compõem o campo artístico através do valor crítico que a imprensa construía, dentro de uma relação tensa entre a estética e a política, onde a imprensa também incorporava os discursos políticos. Contudo, é importante problematizar estes textos rodeados de contextos políticos, que influenciava as amostras críticas, onde, contudo, não eram frutos totais e exclusivos da política vigente, tendo que considerar o valor subjetivo dos autores, que demonstravam ser interessados por arte, um misto de curiosidade, obrigação profissional, e em diversos casos engajamentos políticos.

O caso do jornal Diário de Pernambuco perante o acontecimento dos salões é peculiar, pois além de reproduzir o discurso dos planos políticos, de forma alusiva, em seus comentários sobre os salões, o jornal também fornece do final da coluna o discurso do inspetor Aníbal Fernandes, proferido na inauguração do certame. Vejamos:

Sr. Governador, meus senhores. Esta primeira exposição geral de belas artes de Pernambuco é uma resultante do trabalho, da

¹¹⁵Idem.

perseverança e do esforço de meia dúzia de artistas que a despeito de todas as dificuldades e decepções tem conseguido prosseguir na sua carreira e afirmar o seu direito a ser uma classe respeitada e digna de todo o apreço social. Nas sociedade absorvidas exclusivamente pelo espírito do lucro e do negócio é que os artistas são geralmente encarnados quase como elementos parasitários, que vivem pela munificência, pelo favor e pela tolerância das outras classes (...).¹¹⁶

A declaração tem início com foco na situação dos artistas, que diante do projeto político, ganhavam reconhecimento de uma “classe profissional”, com direitos e deveres, chamando atenção para o passado deles, com dificuldades e decepções, pela falta de incentivo, tolerados por outras classes e profissionais. O inspetor demonstrava como tudo estava mudando, “o novo”, era o mote que guiava a realização do salão, não o novo artístico, e sim a nova situação de incentivo público aos artistas, o passado não deveria ser esquecido, era base para lembrar de exemplos não plausíveis como a situação do pintor Telles Júnior:

Não importa que sobre estes mesmos artistas, incompreendidos, humilhados, desamparados enquanto vivos amargando privações mais duras se abata, depois de mortos, e mais desenfreada exploração comercial para gozo exclusivo de terceiros. Ainda a poucos dias vimos como os quadros de Telles Júnior eram disputados por quantias elevadas (...) Eu estou quase a apostar que durante a sua vida obscura e humilde o nosso pintor Telles não jogrou tirar dos seus pincéis e de sua palheta a metade da importância porque foram vendidos ultimamente os seus quadros. Paisagista inspirado, amando apaixonadamente a sua arte, podendo ter produzido uma obra esplêndida e pessoal, esgotou-se num professorado estéril e ingrato, ou fazendo retratos para as galerias particulares, e as repartições publicas, retratos que ele não sentia e para os quase não tinha a menor vocação e interesse. Porque lhe faltou ambiente, porque não encontrou estímulo. Porque nunca teve a certeza da tranqüillidade do seu futuro. Telles Junior deixou de ser um dos maiores pintores do Brasil para se contentar com a glória de ser um pintor apenas estimado e conhecido por meia dúzia (...).¹¹⁷

A relação com o passado é de extrema importância para assegurar o projeto dos salões, como foi dito, criar uma narrativa histórica para o caso da arte pernambucana, possibilitava a compreensão da escolha do júri pelas obras que estavam lá expostas. A participação do incentivo particular da arte, no

¹¹⁶Diário de Pernambuco. Artes e Artistas. Exposição Geral de Belas Artes. 05 maio 1929. P.05.

¹¹⁷Diário de Pernambuco. Artes e Artistas. Exposição Geral de Belas Artes. 05 maio 1929. p.05.

passado, era retaliada através do exemplo de Telles Júnior, que morreu desconhecido e foi salvo do limbo da história da arte pela compra das pinturas, em leilão, feito pela figura do governo. Faltava ambiente para o desenvolvimento das artes em território pernambucano, e ele estava sendo montado através de instituições que guardavam o reconhecimento tradicional como propagadoras e estimuladoras de produção: o museu, um salão e depois uma escola de artes.

A criação recente do Museu do Estado e da Inspetoria dos Monumentos, a aquisição da coleção Telles Júnior, o apoio prestado aos artistas, tudo isso continua um movimento que vem satisfazer as aspirações de cultura que esta exposição representa. A v. excia, Sr. Governador tão sensível ao sentimento pernambucano e nordestino, não será indiferente estou certo, o ideal que anima os promotores desta 1ª Exposição Geral de Belas Artes (...). A nossa paisagem os nossos costumes, as nossas tradições são comuns e precisam realizar arte que reflitam sua personalidade. A unidade política que concentra sobre uma só bandeira todos os brasileiros não pode uniformizar os caracteres particulares que nos distinguem.¹¹⁸

Isto não só ilustra a criação do campo artístico em Pernambuco como condiciona a pensar o papel do governo nesta empreitada artística, pois este passava a satisfazer as aspirações culturais com sensibilidade específica, como diz o autor, e que se preocupava em criar um movimento que se diferenciava por seus elementos próprios e símbolos, das propostas nacionais que podiam uniformizar os projetos. Paisagem, tradição e costumes, eram colocados nas telas para promover a construção de uma identidade regional, imagética, formada por traços, cores e elementos que construíssem o gosto pela arte de Pernambuco. Os salões não expunham arte nacional e sim pernambucana, elementos que formavam o provincianismo das artes plásticas pernambucanas e que perduram até hoje.

“Creio interpretar o sentimento unanime de todos os artistas aqui reunidos salientando o interesse do governo de Pernambuco vem manifestando pelo desenvolvimento de nossa educação artística e pela elevação do nível cultural do nosso meio”.¹¹⁹ A meta era educar a população por meio de arte, onde este plano elevaria o nível cultural da sociedade, as exposições dos salões

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Diário de Pernambuco. Artes e Artistas. Exposição Geral de Belas Artes. 05 maio 1929. P. 05.

pernambucanos passariam a valorizar muito mais o papel das telas como difusor cultural artístico e políticos daqueles espaços como obra do estado para população, sob os critérios de um júri duvidoso, do que o verdadeiro sentido das exposições: dar concretude às idéias e às convicções estéticas.

A arte não estava em segundo plano, seu potencial de ação pedagógica estava, neste momento, mais requisitado do que suas capacidades de desenvolvimento estético. Isso nos faz perceber que o papel do artista plástico era de um negociador, que estava primeiramente barganhando suas imagens por um posicionamento também político. Surge a figura do pintor intelectual que passava a não só expor suas obras nos salões oficiais, mas também a assumir cargos públicos, muito mais nos setores da cultura, mas que sabiam da sua função de “educadores” e desenvolvedores de uma nova cultura, uma cultura que tinha o progresso, o gosto refinado, os valores estéticos, o belo, entre outras características que formavam o novo artista pernambucano nos anos trinta do século XX.

2.5. A SEGUNDA EXPOSIÇÃO GERAL E O CAMINHO DE PARIS ATÉ OS INDEPENDENTES

A proposta desta discussão é analisar as tensões entre a estética e política apenas nos salões oficiais, ou seja, os realizados pelo governo do estado no período exposto. Contudo, entre a realização das duas primeiras exposições gerais de belas artes, nos deparamos com salões tidos como independentes, na sua formação ou no título, como é o caso da Exposição da Escola de Paris, realizada no ano de 1930, e dois Salões dos Independentes, 1933 e 1936. A importância da análise destes eventos está no fato de que a segunda exposição geral dá como encerrada os salões promovido pelo Estado em 1933, extinto pelo decreto nº 260 de 30 de outubro, e que as artes plásticas em Pernambuco passaram a se relacionar com o ideário de independência da arte que ira se configurar apenas na criação da Sociedade de Arte Moderna em 1947.

Neste intervalo a arte produzida em Pernambuco vai se estruturando com a criação da Escola de Belas Artes, em 1931, que passa a formar não só novos artistas institucionalizados por uma academia, mas a fornecer um novo júri aos

Salões Oficiais de Arte criados e também institucionalizados no Estado Novo, em 1942, pelo governo de Agamenon Magalhães. Passando a produzir certames artísticos com uma intensa propaganda política, e nos possibilitando o contato com as imagens, através dos catálogos deixados por estes salões e que serão fruto de análise no terceiro capítulo deste trabalho.

Tanto a Exposição da Escola de Paris quanto os Salões dos Independentes foram analisados em outros trabalhos que esmiuçaram os corredores destes eventos artísticos, contudo a construção desta independência e a relação dos promotores destes certames com o Estado deve ser analisado para se montar o contexto político e artístico que a perda da oficialidade para a entrada na independência, e o retorno a oficialidade, geraram no universo artístico de Pernambuco durante dos anos trinta e quarenta do século XX. Começamos pelo Salão da Escola de Paris.

Os artistas que participavam destes salões almejavam, não somente o lado financeiro, mas também um posicionamento crítico, a favor ou contra, ao contexto político que o Estado apresentava. Vicente do Rego Monteiro é um exemplo destes artistas, condecorado em diversos certames, durante este período estudado, sua ligação com os criadores dos salões vai desde “vínculos familiares com o Inspetor Aníbal Fernandes, esse diretor do Museu do Estado, instituidor dos Salões em 1929 e casado com Fédora do Rego Monteiro, irmã do pintor Vicente”¹²⁰, até sua militância conservadora exercida na revista nacionalista “Fronteiras”¹²¹. Idealizador do Salão da Escola de Paris, Vicente traz da França obras dos principais expoentes do modernismo francês, como vemos em um registro raro da inauguração da exposição:

¹²⁰BRUSCKY, Paulo. Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor. Recife: CEPE, 2004. p.70.

¹²¹Publicação criada em Pernambuco no ano de 1932 que congregava militantes “patrióticos” de direita e que circulou até o ano de 1940.

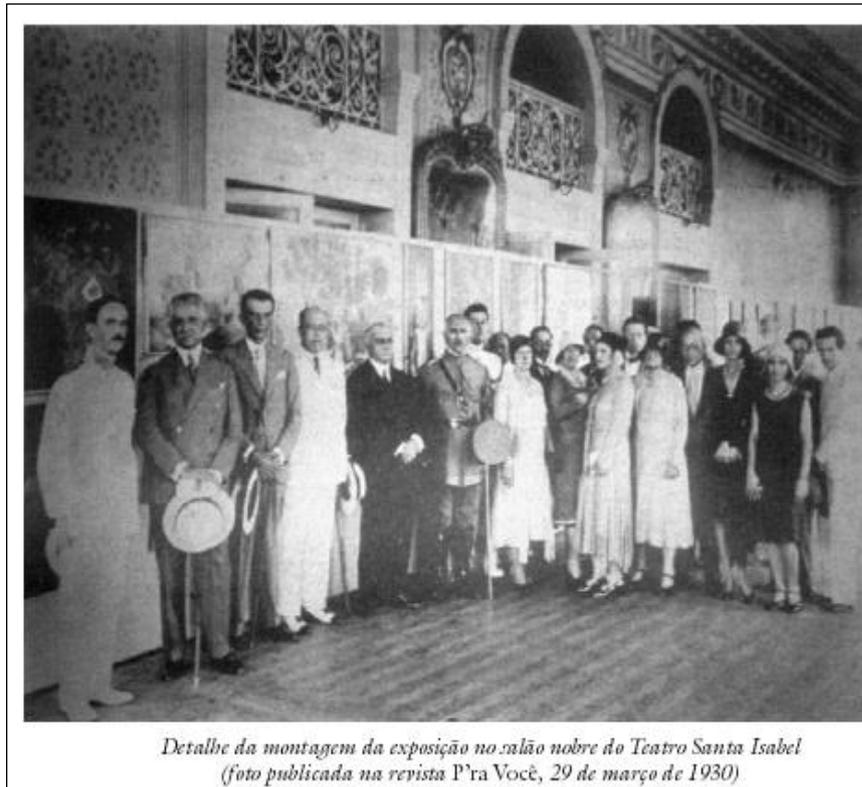


Figure 8:Exposição da Escola de Paris¹²²

Realizada no espaço oficial do governo, o salão nobre do Teatro Santa Isabel, a montagem da exposição nos mostra uma configuração moderna em termos de exposição. Quadros sem molduras, erguidos por tapumes que formam um grande mural de pinturas, para aqueles que chegassem percorressem em linha horizontal. A configuração permitia um passeio pelo novo, pois além da concepção do o cubo branco cair, espaço consagrado como modelo para exposições, agora os pernambucanos estavam, pela primeira vez diante de obras do modernismo já feita na região. A imagem ainda nos possibilita ver um perfil de público: ao centro temos a presença de um militar fardado carregando uma bengala e um cape em uma das mãos, ladeado por homens e mulheres, todos muito bem trajados. Assim, a fotografia nos sugere que a exposição foi prestigiada por indivíduos que sugerem um padrão de nobreza.

De acordo com Moacir dos Anjos:

¹²²Ver ANJOS, Moacir Jr.; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em Março de 1930. Caderno de Estudos Avançados.FUNDAJ. Recife. Vol. 12.1998.

A relevância da exposição da Escola de Paris está, em primeiro lugar, no fato de alguns dos artistas ali representados terem sido os responsáveis por várias das grandes inovações nas artes plásticas nas primeiras décadas do século XX, tais como o fovismo, o cubismo e o surrealismo. Mas foi igualmente marcante por ter sido a primeira grande exposição de arte moderna européia a desembarcar no Brasil e a única, de porte equivalente, de que se teria notícia nos dez anos seguintes. A importância do evento foi logo reconhecida pelo mundo artístico brasileiro, como é testemunho o depoimento dado por Tarsila do Amaral em janeiro de 1931: para a pintora paulista, a mostra havia sido, juntamente com a abertura da Casa Modernista de Gregori Warchavchik, "o fato mais importante do ano de 1930" em São Paulo, terceira e última cidade – após o Recife e o Rio de Janeiro – do roteiro seguido pela exposição.¹²³

Vicente do Rego Monteiro retorna ao Brasil em 1930 e traz a Mostra Intinerante da Escola de Paris a convite do seu cunhado e inspetor Aníbal Fernandes, uma relação familiar que proporcionava espaço para o artista, algo comum na formação profissional e intelectual dos artistas brasileiros neste período. A exposição continha 98 quadros, como pinturas a óleo, desenhos, gravuras, xilogravuras, guaches e aquarelas. Entre os artistas expostos a pesquisadora Kleumany discorre:

Entre os principais trabalhos destaque para as telas de Bauchat, antigo expositor do Salão d'Automne, dos Artistas Franceses e do Salon des Surindépendants; Maria Blanchard, cujas telas conhecidas em todo o mundo e recolhidas em vários museus, e a respeito de quem tem sido publicado vários estudos, como de Valdemar Georges e Jules Supervielle; Borres, de tendências contrárias ao cubismo, expositor nas melhores galerias de Paris, Bruxelas, Madrid e Nova Iorque; Bosshard, um dos mais renomados pintores suíços; Braque, uma das principais figuras da trindade cubista, cujas obras se encontram nas grandes coleções e museus do mundo; Picasso, o grande mestre do cubismo; Herbin, com quatro obras intituladas "Abstraktio", talvez as primeiras pinturas não figurativas a terem sido vistas no país. Um desses trabalhos encontra-se na Galeria Metropolitana de Arte Aluísio Magalhães; Vlaminck, um dos pintores mais representativos de nossa época; Fojita, o pintor japonês de maior talento que veio a Paris; Marcoussis, colorista nato, construtor harmonioso. Uma de suas obras, também se encontra na Galeria Metropolitana de Arte Aluísio Magalhães; Além de obras de Vicente e Joaquim do Rego Monteiro.¹²⁴

¹²³ Ver ANJOS, Moacir Jr.; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em Março de 1930. Caderno de Estudos Avançados.FUNDAJ. Recife. Vol. 12.1998. p.816.

¹²⁴ BARBOSA, Kleumany de Melo. Panorama dos Salões de arte em Pernambuco. In: 13º ANPAP: arte em pesquisa: especificidades. Brasília: ANPAP, 2004. p .03.

Uma mostra digna de vanguardas artísticas, mas que não chamou atenção para imprensa do período, provavelmente por não haver uma identificação entre o público e o que era exposto:



Figure 9: Exposição da Escola de Paris¹²⁵

Podemos ver nesta imagem que os quadros eram expostos sem molduras,¹²⁶ sem obedecer a um perfil hierárquico de cada imagem, nesta mostra moderna os quadros não eram encarados como uma entidade independente típica dos grandes salões acadêmicos. Os quadros sem moldura demonstram a não oficialidade daquelas obras, que não estavam sendo expostas pelo governo, onde a ausência da moldura, representa a falta de legitimidade e oficialidade a exposição moderna. Um jogo de imagens geométricas e distorcidas que encontraram um território que ainda nem tinham uma formação respaldada por instituições prontas para intermediar o contato

¹²⁵Ver ANJOS, Moacir Jr.; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em Março de 1930. Caderno de Estudos Avançados.FUNDAJ. Recife. Vol. 12.1998. p.816.

¹²⁶A presença de uma moldura em um quadro representa diversos significados na exposição de uma obra, para Brian O'Doherty: "A pintura de cavalete é como uma janela portátil que, colocada na parede, cria nela a profundidade do espaço (...). A moldura da pintura de cavalete é tanto um receptor de emoções para o artista quanto é para o observador a sala em que ele se encontra. A perspectiva coloca tudo dentro do quadro ao longo de um cone espacial, em relação ao qual a moldura funciona como uma grade, repercutindo esses cortes internos de primeiro plano, plano médio e distância". Ver em O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 08.

entre o público e as obras. O autor Moacir dos Anjos, embasado em Bourdieu, acredita na falta de códigos culturais compatíveis com os códigos da exposição. Contudo a presença deste evento, em meio às primeiras políticas direcionadas as artes plásticas, nos coloca diante das negociações existentes entre os artistas e a política, onde os pintores se utilizam da oficialidade dos espaços para legitimar sua arte perante o público, pois se estava no Teatro Santa Isabel, era porque de alguma forma agradava as autoridades, ou seja, era uma arte boa e oficial, pronta para ser exposta ao público.

Este exemplo de salão ou exposição, montada exclusivamente por um artista, além de nos mostrar a tentativa de legitimação de uma arte diante da política, nos concebe pensar sobre as relações entre a forma de partilha entre a estética e a política neste caso, que dilui a passividade da arte diante da política. O governo necessitava dessa iniciativa moderna para promover progresso e civilidade, e o artista precisava deste espaço para legitimação, com isso a arte surge como produto das relações íntimas destas duas instâncias, que extrapola as negociações familiares entre Vicente do Rego e Aníbal Fernandes.

Estas experiências mudam o tom do discurso da imprensa e nos mostra um diferente texto crítico a partir da segunda Exposição de Belas Artes, afinal tínhamos acabado de ter a experiência da primeira exposição e uma mostra moderna, que passariam a guiar os novos rumos da imprensa em relação as artes plásticas, a importância dos salões como espaços que não só educam a população que frequenta como direcionam as produções textuais da imprensa pernambucana.

A segunda exposição geral, inaugurada em quinze de maio de 1930, surgiu sobre o tema de uma seqüência de eventos de arte que vinham ocorrendo na cidade do Recife. Sua divulgação foi bem maior que a primeira, pois um mês antes da inauguração já podíamos ver as chamadas para inscrições no certame:

A fim de tomar conhecimento das deliberações enceladas e tratar de novas medidas urgentes à realização do 2º Salão Geral de Bellas Artes de Pernambuco, reuni-se hoje, a diretoria deste certame às 19

horas à Rua Estreita do Rosário n. 146, 3º andar, pelo que pede-se o comparecimento de todos artistas expositores.¹²⁷

Reuniões para a estruturação do certame com a participação dos artistas expositores, ou seja, os artistas que iam expor já estavam pré-definidos antes das próprias reuniões, dando sentido de escolhas sem critérios estéticos e sim políticos. O salão continuava com o objetivo de desenvolvimento das belas artes em Pernambuco e teve a participação dos seguintes artistas: Balthazar da Câmara, Henri Moser, Murillo La Greca, Mário Túlio, Fédua Monteiro Fernandes, Bibiano Silva e Henrique Elliot. Presidindo a comissão do Salão, o diretor da Inspetoria de Monumentos, Aníbal Fernandes. A inauguração contou com a presença do Governador Estácio Cimbra, do Dr. Costa Maia, prefeito da cidade e o general Lavenere. Esta edição do salão expôs 126 obras, entre pinturas e esculturas, houve o acréscimo de trabalhos na área da arquitetura, dando um há mais funcional ao salão, que também contou com uma maciça presença de mulheres expondo. Segundo o jornal Diário de Pernambuco:

A iniciativa dum grupo de artistas para incentivar o gosto pelas belas artes e educar o nosso meio vai no franco progresso (...). O que mais avulta no salão é a pintura e no gênero, a paisagem, poucos figuristas. Dentre estes dois magníficos trabalhos: “A feira sertaneja”, de Balthazar da Câmara, excelente flagrante dos costumes, e “manhã tropical”, de Murillo La Greca, a maior tela da exposição. Balthazar da Câmara que está em primeiro plano, e que se apresenta como figurista e paisagista, maior números de figuras, tem uma pequena tela cuja tonalidade, faz recordar o nosso Telles Júnior¹²⁸.

O que é interessante desta descrição é o fato da exposição da Escola de Paris não mudar o perfil das obras expostas no segundo salão, que não tenderam para o moderno, e sim, ainda, gêneros acadêmicos de pintura, que retratam a cidade através do pitoresco e do tradicional, educando o gosto que vinha sendo desenvolvido em busca de um progresso que atingiria a cultura. As paisagens pintadas e expostas neste salão contemplam a iniciativa política de um projeto de construção de parte da identidade local por meio de imagens que eram símbolos representativos das paisagens subjetivas dos moradores do Recife. “A feira sertaneja” e “Manhã tropical” são exemplos de imagens

¹²⁷ Diário de Pernambuco. Artes e Artistas.03 abr. 1930. p .05.

¹²⁸ Diário de Pernambuco. Artes e Artistas. Salão Geral de Belas Artes. 16 maio 1930.p. 08.

construídas por técnicas acadêmicas e eruditas, mas que recorriam ao universo popular, formando o processo de negociação que afetava a estética, porém, revertia este elemento de contemplação para funcional, com objetivo de formar um ideal político entre aqueles que freqüentavam a exposição.

Os Salões Gerais de Belas Artes davam-se por encerrados nesta edição, por falta de recursos para manter não só o certame, mas também o Museu de Arte, que também fechou as portas para uma suposta reforma, alegada pela imprensa, e o universo das artes plásticas em Pernambuco, passa por um período de não incentivo público que vai de 1931 a 1937, ano em que a interventoria de Agamenon Magalhães assume e passa a publicar novas políticas direcionadas para as artes, até a institucionalização dos salões de artes, em 1940, garantindo a obrigatoriedade da realização destes certames em todos os anos.

Durante este intervalo o campo das artes passou a se desenvolver diante da inauguração da Escola de Belas Artes de Recife e a realização do Salão dos Independentes, que ambas as instituições tinham como discurso central serem criadas e mantidas independentemente do incentivo público do governo do Estado. A escola inaugurada em vinte dois de agosto de 1931, organizada e gerida por um grupo de artistas que se reuniam constantemente para conseguir uma sede e estrutura para escola, ergueu-se e passou a fornecer capacitação a nível universitário nas áreas de arquitetura, pintura e escultura, alimentando o sistemas das Belas Artes local com profissionais das artes que, contudo passariam a se formar sem um mercado de trabalho institucionalizado e reconhecido, neste intervalo.

A escola tinha um ensino tradicional, tendo seu projeto pedagógico pautado em uma orientação aos moldes renascentistas que ensinava arte através da cópia. Seu reconhecimento como universidade só veio em 1945, mas teve sua importância em preparar o campo artístico para se deparar com as novas políticas do estado novo, fornecendo seus professores tanto para compor o júri, como para participar expondo suas obras na exposição dos salões deste período, como o caso de Vicente de Rego Monteiro, que era professor da escola, e expositor dos salões do Estado Novo, sendo vitorioso na maioria dos certames.

A autonomia da arte sob o signo da independência se materializou através do Salão dos Independentes, com a primeira edição em 1933, a segunda em 1936 e a terceira em 1940. Criado por um grupo de artistas que não comungavam com as propostas dos salões oficiais, eles realizavam o certame na Associação Comercial de Pernambuco, com incentivo deste mesmo órgão, segundo o Jornal do Commercio:

Uma boa notícia nos vem: vamos ter uma permanente mostra de arte, selecionando os nossos melhores valores. A idéia é ótima, embora do ponto de vista prático, utilitário, pouco ou nada representante. Já se sabe que, neste terreno não é possível contar com os nossos homens de dinheiro, porque, por falta de coincidência, nunca se conjugam, entre nós, o gosto pelas coisas de arte e a fartura dos depósitos em banco. A nova mostra de arte que se anuncia constituiria uma platônica satisfação para aqueles que ainda alimentam aqui a ilusão de poder viver a custa de sua palheta ou do seu camartello.¹²⁹

É bastante conveniente a idéia de uma independência para gerir o meio artístico que estava se formando, tentando expandir as oportunidades de trabalho no âmbito cultural restrito na época. A situação de independência tinha como lastro para romper a idéia do moderno que iria de encontro com as propostas acadêmicas e clássicas do que o governo vinha propondo em termos de espaços de exposição. Desenhistas, caricaturistas, pintores e escultores participavam do Salão dos Independentes como estratégia de não só aumentar o número de profissionais da arte expondo em espaço público, mas também divulgar algo moderno, o novo, que tinha toda uma estrutura específica de um projeto de modernidade para as artes plástica em Pernambuco baseados em discursos do regionalismo.

A rigor a rigor, esse salão permanente temos nós, todos os dias, no atelier de Percy Lau. Este homem, bondoso homem e artista admirável, está congregando em torno de si os nosso melhores artistas. E a sua sala de trabalho, que se diria a acolhedora casa de Mecenas, se Mecenas ainda pudesse existir em 1936, no Recife, é uma colméia de artistas em perene atividade.

O artista financiando sua própria produção legitimava sua arte entre o seu meio de artistas, contudo é ingênua a percepção de uma verdadeira e possível total independência que assegurava o afastamento das relações com o

¹²⁹Jornal do Commercio. Notas de Arte. 01 ago. 1936. p.05

governo, haja vista que mais da metade dos artistas que expuseram nos Salões dos Independentes já tinham recebido prêmios em exposições oficiais e tiveram suas formações acrescentadas com prêmios de viagem de estudo à Europa. A atividade de mecenato ou financiamento vinha de três setores: governo, família ou colecionadores, formando assim as possibilidades de sobrevivência do artista. No entanto, a independência, neste caso, estaria mais em uma atitude de traçar um novo modelo estético das obras expostas em salões e exposições, do que no financiamento:

Não me parece que de vez em quando lhes faça o banco do Brasil a surpresa de enviar-lhes alguns pacotes de cédulas, lembrando os versos de Schaunard: "La Banque de France vous fait la reverence".
citar¹³⁰.

O grupo de artistas que expunham neste certame era formado por: Augusto Rodrigues, Bibiano Silva, Carlos de Hollanda, Danilo Ramires, Elezior Xavier, Francisco Lauria, Hélio Feijó, Luiz Soares, Manoel Bandeira, Nestor Silva, Percy Lau, J. Pimentel, José Norberto e Neves Daltro¹³¹. Tendo como símbolo de mais moderno nestes salões a presença de caricaturistas expondo seus desenhos, algo bem inovador que articula o dialogo entre a imprensa e o artistas da época, pois era a imprensa, também, um nicho que recebia muitos artistas para trabalhar como ilustradores nas redações. Deste grupo, Manoel Bandeira, ilustrador do Diário de Pernambuco e Percy Lau, caricaturistas, trabalhavam ativamente na redação dos principais jornais da época, reverberando em suas produções, com desenhos rápidos, em preto e branco, com mais bordas, características da diagramação dos periódicos da época. Talvez por esse incentivo da imprensa tenha se formado no Recife uma escola de grandes desenhistas que possuíam uma tendência para o desenho documental.

¹³⁰Jornal do Commercio. Notas de Arte. 01 ago. 1936. p.05

¹³¹RODRIGUES, Nise de Souza. O Grupo dos Independentes: arte moderna no Recife. 1930. Recife, Editora da Aurora. 2008. p.40.

Com isso os primeiros salões são uma amostra de diálogos e tensões entre estética e política que formaram a gênese de um campo artístico na cidade do Recife nos anos trinta do século XX, tendo a imprensa local como veículo condutor para legitimação destes espaços de nomes , até então não conhecidos no universo das artes plásticas. A construção de um quadro que articule com os ideários políticos dos editais, também expõe um desenvolvimento estético que saiba mesclar o belo com o educativo, o regional com o clássico, o oficial com o novo.

A oficialidade dos dois salões, uma mostra moderna da escola de Paris e os salões dos independentes, nos indicam que a cidade teve no início dos anos trinta uma espécie de “circuito artístico” que funcionava mediante as demandas do velho e do novo na arte. O artista respondia ao que vinha em sua frente, desenvolvendo formas de sobreviver mediante aos contratos públicos e privados de sua arte, legitimando a sua produção em espaços do governo ou não, tendo a possibilidade criar seus próprios espaços, editais e júri.

CAPITULO III

DA PORTA AOS FUNDOS: OS SALÕES DE PINTURA DO ESTADO NOVO.

Considerando que no mundo social, e a arte não é uma exceção, tudo muda constantemente, o sociólogo Howard Becker¹³² propõe uma análise social da arte, isso quer dizer que não se pode falar sobre trabalho artístico como uma coisa estável. As coisas não acontecem de uma só vez, mas em etapas, assim as tentativas de determinar o ponto de partida ou de chegada de certos eventos, de um trabalho, um estilo, um gênero, acabam sendo arbitrárias, pois há sempre uma coisa relevante que precede a outra e isso não tem fim, a menos que nós o proclamamos.

A cidade do Recife já não era a mesma no fim dos anos trinta do século XX, muito menos a arte que aqui se produzia. O desfalque que o fim dos salões oficiais tinham causado na vida artística da cidade foi remediado, parcialmente, por diversas exposições individuais e os salões dos independentes que dinamizavam o campo artístico. O estado de Pernambuco permaneceu de 1932 a 1940 com as portas do seu Museu de Arte fechadas, e toda sua coleção alocada nas dependências da Biblioteca Pública do Estado. A escola de Belas Artes, inaugurada no início dos anos trinta, atuava como formadora de novos artistas e como reduto empregatício de artistas reconhecidos, para realizarem atividades de docência artística.

Essa nova realidade artística, que se afastava da oficialidade política dos espaços e das verbas concedidas pelo governo, garantia um maior reconhecimento entre os pares artísticos, dentro de um novo “mundo das artes”

¹³²Howard Becker é um sociólogo norte-americano formado pela Universidade de Chicago, cuja trajetória nas ciências sociais, como ele próprio afirma, foi intensamente marcada pela experiência como músico de Jazz durante a juventude. Essa estreita relação com a música e com as pessoas que transitavam pelos bares da cidade nas noites contribuiu para afirmar seu olhar sobre a arte e as metodologias de pesquisa que guiaram seus trabalhos. Para o intelectual a noção de interação simbólica determinante para pensar sobre organização social, entendida como pessoas que fazem as mesmas coisas juntas, de maneira muito semelhante, por muito tempo. Para Becker a arte é resultante de uma ação coletiva, onde diversas esferas contribuem para o desenvolvimento desse ato. Ver em BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California, 1982.

que ia se formando na cidade do Recife, nos fim dos anos trinta e início dos quarenta. Podem-se identificar ações coletivas, sem patrocínios governamentais, entre os artistas, para sobreviverem dentro de um universo inexpressivo em termos de mercado das artes. Diante da documentação levantada, um dado pode ser lançado na história social da arte deste período: expor obras de arte no Recife, da década de 1930, era mais viável, por conta da existência de vários espaços na cidade, do que vender obras de arte. Isto por conta da existência de um público “mínimo” de colecionadores de arte, a inexistência de um mercado de arte relacionado com o “sono profundo” do grande agenciador destas obras no período: o governo.

Contudo, com o surgimento de uma nova política de preservação de bens culturais¹³³ no Brasil, o Museu do Estado é recriado pelo decreto nº 491 de 10 de maio de 1940. Instalado em um palacete do século XIX, que pertenceu ao Dr. Augusto Frederico de Oliveira, filho do Barão de Beberibe, o prédio foi comprado pelo Governo do Estado em 22 de agosto de 1935 em virtude de aquisição feita ao Extinto Banco Agrícola e Comercial de Pernambuco pelo preço de 440 mil cruzeiros conforme escritura pública lavrada no cartório do 5º Ofício de Notas¹³⁴. Devolvendo a cidade do Recife um espaço oficial acolhedor de obras de arte produzidas de acordo com os editais do governo. A presença de museus estaduais no Brasil passariam a ser uma constante como espaços que articulavam discursos políticos e ideológicos a partir de coleções montadas com o intuito de “educar o gosto” da população diante da oficialidade das artes ali expostas.

Instalado em amplo e próprio edifício, o Museu do Estado completa, hoje, o seu primeiro ano de funcionamento da nova sede, situada na avenida Rui Barbosa, 960, em Ponte de Uchoa. Durante aquele

¹³³A política federal de preservação de bens culturais no Brasil efetivada nos finais dos anos 30, mais especificamente, com o decreto-lei nº25, de 30 de novembro de 1937, que regulamentava a proteção dos bens culturais no país. O artigo 1º desse decreto afirma que: Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja preservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. Ver em Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, apud FONSECA, Maria Cecília L. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Minc-Iphan., 2005.

¹³⁴Documento presente no Arquivo Cícero Dias do Museu do Estado de Pernambuco, por conta da falta de catalogação até o fim da pesquisa, o documento não possui um número de chamada para auxiliar na sua busca.

período esteve aberto à visita pública 306 dias, sendo percorrido por 17.816 pessoas. O elevado número de visitantes bem demonstra o grande interesse que despertou na população do Recife, como nos turistas aqui aportados. Cumpri assim o Museu uma dupla missão – de educação do nosso povo e aproximação cultural com os demais¹³⁵.

O que nos chama atenção nessa nota publicada pelo Jornal Folha da Manhã, é a quantificação dos visitantes do museu e a expressão política utilizada: “missão”, definida em dois aportes ideológicos: educar e aproximar. Discursos ideológicos circulantes nas publicações periódicas administradas pela imprensa oficial da interventoria do governador Agamenon Magalhães, de 1937 a 1945. Ideais que privilegiavam a educação como uma estratégia governamental para a erradicação dos focos de resistência à ideologia autoritária do Estado Novo, onde a educação é apontada como instrumento capaz de promover a regeneração do Estado. Expor a quantidade de visitantes prestava contas da missão do estado em levar o gosto artístico para a população:

¹³⁵Folha da Manhã. O Museu do Estado completa hoje o seu 1º ano de instalação em edifício próprio. 17.816 pessoas visitaram o museu. 13 mai. 1941. P.5.

MÚSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO			
BOLETIM DE FREQUENCIA			
MES DE JUNHO		ANO DE 1945	
Data	Dia	Visitantes	Observações
1	Sexta-feira	16	
2	Sábado	20	
3	Domingo	133	
4	Segunda-feira	4	
5	Terça-feira	6	
6	Quarta-feira	—	Não houve expediente
7	Quinta-feira	52	
8	Sexta-feira	4	
9	Sábado	10	
10	Domingo	131	
11	Segunda-feira	21	
12	Terça-feira	27	
13	Quarta-feira	—	Não houve expediente
14	Quinta-feira	44	
15	Sexta-feira	12	
16	Sábado	25	
17	Domingo	93	
18	Segunda-feira	32	
19	Terça-feira	14	
20	Quarta-feira	—	Não houve expediente
21	Quinta-feira	8	
22	Sexta-feira	16	
23	Sábado	19	
24	Domingo	—	Não houve expediente
25	Segunda-feira	14	
26	Terça-feira	27	
27	Quarta-feira	—	Não houve expediente
28	Quinta-feira	12	
29	Sexta-feira	—	Não houve expediente
30	Sábado	23	
Total		771	

Figure 10: Folha da Manhã. Boletim de Freqüência Museu do Estado de Pernambuco. Junho de 1945.

Contabilizando os visitantes o governo exibiu a importância do Estado em possuir um museu, legitimando-o através de números, como 1.048 visitantes por mês. Em termos comparativos com os dados do relatório do ano de 2010¹³⁶, em que 540 pessoas visitaram o Museu do Estado. O maior número de 1945 pode ser explicado pelo projeto político do Estado Novo pautado em educação estética implementado em todo país, com o intuito de civilizar e normatizar os comportamentos da população. Isto nos faz adentrar pelos novos Salões de Arte do Estado Novo, acompanhados pelo diálogo constante entre a arte e a política ideológica do regime implantado. Com a reabertura do museu ressurgiu a necessidade de compor a reserva técnica de obras de arte, e com o poder de agenciamento artístico que o governo tinha, os salões de arte seriam reinaugurados, agora institucionalizados, a partir de

¹³⁶Dados cedidos pela Diretoria de Equipamentos Culturais da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, FUNDARPE.

1942, quando através do Decreto Estadual 725 de 25 de abril foi instituído o Salão Anual de Pintura no Museu do Estado de Pernambuco.

3.1. OS SIGNOS DOS SALÕES: QUANDO O PORTEIRO RECEBEU O CONSUL.

Inaugurado em 7 de setembro do ano de 1942, o Salão apresentou 36 obras de 10 artistas, selecionadas por uma comissão presidida pelo Dr. Arnóbio Tenório Vanderlei, chefe de Gabinete do Secretário de Interior e Justiça, e responsável pelos assuntos de saúde e educação. O novo salão, que agora instituído, ganhava o título de Salão Anual de Pintura, tinha a missão de reunir um conjunto de obras de artistas pintores da região, para expor no espaço oficial das artes do Estado Novo, o Museu do Estado, recém inaugurado.

Muitos elementos do cotidiano destes salões podem ser analisados como símbolos ideológicos do discurso político da interventoria estadual, desde a função do porteiro do Museu, passando pela escolha da data, até o título das obras expostas. Tudo dentro de uma articulação política que não pode ser tida como algo ingênuo, diante dos olhos da história social da arte.

A escolha da data de inauguração remetia-se ao calendário cívico de comemoração do dia da independência lançada como data oficial, em caráter nacional, para inauguração e solenidades públicas, episódio tido como simbólico para a construção da identidade nacional. Portanto, os salões passam a tomar, também, um caráter cívico, onde nas páginas da imprensa, a abertura do salão aparecia entre os principais eventos oficiais da programação, e contava com a presença de muitas autoridades civis e militares.¹³⁷

¹³⁷ O decreto que instituiu o Salão de Pintura pelo Governo do Estado de Pernambuco, devendo ser inaugurado a cada sete de setembro obedecendo às normas dos Salões do Museu Nacional, era referente aos Salões realizados no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, então capital federal. A partir da década de 1930, contudo, as comemorações pela data da Independência passaram a ser incentivadas em todo território nacional. Ver em SILVA, Caroline Fernandes. O moderno em aberto: O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense. Niterói: Rio de Janeiro. 2009.



Figure 11: Inauguração do Primeiro Salão Anual de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco. 1942. Acervo MEP.

Nesta fotografia da abertura do Salão de Pintura de 1942 podemos identificar, da esquerda para direita, personalidades como o cônsul do Uruguai, Coronel de Portugal Manoel Anselmo, Dr. Arnóbio Tenório, Governador Agamenon Magalhães, General Gil Castelo Branco, Dr. José Maria C. de Albuquerque. O salão oficializava um espaço das artes na cidade e no estado, garantindo aos artistas locais e regionais uma oportunidade para pôr em evidência seu trabalho e suas obras. Seu funcionamento era garantido por uma iniciativa interessante, o dinheiro recolhido pela Secretaria de Segurança Pública na repressão ao jogo do bicho era repassado a Secretaria de Negócio de Interior para financiar ações na área de educação e cultura, com isso os Salões recebiam este repasse para pagar os prêmios aos artistas e para sanar as despesas de montagem e desmontagem da exposição. Em ofício expedido em 19 de agosto de 1943, podemos analisar esta prática:

Faço juntar ao presente uma prestação de contas apresentado pelo porteiro desta Repartição, Sr. Cícero Romão da Silva, referente a importância de dois mil e quinhentos cruzeiros, requisitado por ofício

nº 55, de 19 de agosto do corrente ano para efetuar pagamento de despesas da instalação do “Segundo Salão Anual de Pintura. A referida importância foi recebida da Fiscalização Geral do Jogo pelo mesmo funcionário em 31 do aludido mês de agosto¹³⁸.

Esta função concedida ao porteiro Cícero Romão nos coloca diante de uma das políticas mais repressoras do Governo de Agamenon Magalhães que estava em busca de sanar alguns problemas que, sob sua óptica, prejudicavam o avanço cultural da sociedade pernambucana, trocando o hábito do jogo pelo de ir a exposições de pintura no Museu do Estado de Pernambuco¹³⁹. A idéia de equilíbrio social perpassava pelo domínio e controle da esfera educacional pelo Estado, isto englobando o campo artístico. Cabia ao Estado desempenhar o seu papel intervencionista nas instituições educacionais e culturais, para que fosse realizado um trabalho de renovação dentro das realidades reveladas pelo Estado Novo.

Como se fosse um processo de “pacificação” da vida pública brasileira, após uma longa trajetória de instabilidade, era uma prioridade dentro da reestruturação da ordem política pretendida pelo Estado Novo a normatização dos hábitos sociais e culturais da população, e para a realização de tal objetivo seria indispensável a instalação de algum controle sobre o domínio público e, conseqüentemente, um controle sobre os discursos cívicos e sobre a nação. Em conseqüência, compreendemos que o processo de “pacificação” estava associado à construção de modelos de “civildade”, ou seja, o controle do domínio público seria ineficaz se não fosse acompanhado de um esforço pedagógico de disseminação de comportamentos de autocontenção e disciplina.

A cultura cívica construída pelo regime de 1937, preocupada com a “pacificação” e a “civildade”, demarcou uma nova relação entre as esferas

¹³⁸Museu do Estado de Pernambuco Ofício 55. de 19 de ago. de 1943. Arquivo Cícero Dias do Museu do Estado de Pernambuco.

¹³⁹“A plaquete “O GOVERNO AGAMENON MAGALHAES E A SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA”, é um belo exemplo de organização, fruto do Estado Novo em Pernambuco. “A todas as reações anti- sociais, no Estado, opôs a secretaria de segurança, uma campanha sem tréguas, reorganizando o aparelho repressor, criando ambiente favorável a paz pública e reprimindo as mais elementares manifestações da criminalidade. As seitas africanas, o baixo espiritismo, a jogatina desenfreada as ofensas ao decoro público e outras práticas corruptoras”. Revista Renovação. O Governo de Agamenon Magalhães e a Secretaria da Segurança. Da repressão ao sensacionalismo da imprensa. Janeiro de 1946. P.7.

institucionais do poder e a vida privada da população, principalmente o público urbano. A definição de uma temporalidade cívica, a construção de ícones nacionais, o uso de propaganda e dos meios de comunicação delimitaram, daí para frente, algumas das fronteiras de uma nova cultura política brasileira.

Neste processo de ocupação pacificadora do domínio público, um dos recursos mais poderosos foi o planejamento e a manutenção de um calendário cívico comemorado através de monumentais cerimônias públicas, nas quais eram encenados os valores cívicos desejados pelo projeto civilizatório do novo governo.

As cerimônias cívicas compõem um conjunto sistêmico de práticas disciplinares e regulamentares. Modo operacional por certo artesanal e incompleto, mas muito eficaz em certos lineamentos. E estas se manifestam no exercício de pacificação das sociabilidades públicas, que foi a principal tarefa dos gerentes das políticas de caráter cívico postas em funcionamento durante o Estado Novo. As cerimônias cívicas produziram um “lucro político” que pode ser mensurado, na medida em que criou fidelidades e envolvimento emocional com o regime e sua liderança¹⁴⁰.

A inauguração do Salão de Pintura foi um acontecimento que não pode ficar limitado ao noticiário comum. O estímulo que o governo traz à Arte constitui uma das suas mais nobre e elevadas funções, a função de incentivar o bom gosto, a educação e o interesse, animando a iniciativa e a emoção criadora.. Em Pernambuco, há um ambiente artístico que, nesses últimos tempos alcançou desenvolvimento bem digno de nota, e no que respeita à pintura, talvez mesmo mais do que outras manifestações da Arte, as nossas atividades foram sempre as mais largas. Todo e qualquer incentivo que o poder público trazer a arte é um serviço de insuperável mérito que presta ao talento e a educação artística, que tem o direito de disciplinar e promover (...). No Salão de Pintura pode-se ter uma visão do trabalho que nossos artistas vão desenvolvendo, com persistência e tenacidade. Nenhum trabalho, de resto, mais nobre e fecundo do que esse em que a sensibilidade não cessa de procurar motivos para uma constante renovação de si mesma. Tão nobre é realiza-lo quanto incentiva-lo. Para arte haverá sempre lugar no mundo, ainda que a guerra nos leve-se aos maiores sacrifícios¹⁴¹.

¹⁴⁰ Ver em PARADA, Maurício. Educando corpos e criando a nação: cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio: Apicuri, 2009.

¹⁴¹ Jornal do Commercio. Salão Anual de Pintura. Os candidatos inscritos no certame do museu do estado. 22 de ago. de 1942. P.4.

O estímulo que o governo prestava ao desenvolvimento do campo artístico estava em institucionalizar os espaços de exposição artística, contudo, devemos ter em mente que a institucionalização a arte em si, só se dava a partir do momento em que o governo adquiria as obras expostas nos salões. O incentivo ao bom gosto passava pelo crivo de um processo educacional, tendo a noção de educação como ato que cristalizava a cultura, cooperava para sua criação e desenvolvimento, ao mesmo tempo em que agis na sua transmissão. Partindo-se do pressuposto de que o homem não era só razão, e que seu juízo não advinha somente da mesma, é de suma importância reportar uma reflexão sobre a relação entre sensibilidade e razão. Com isso partimos para uma análise das pretensões do governo sobre a educação estética, a partir das noções de educação estética estruturadas no século XIX.

3.2. SALÕES PARA EDUCAR OS SENTIDOS

Os salões de pintura de Pernambuco realizados no período do Estado Novo no Museu citado, eram espaços que tinham como função educar o gosto artístico da população pernambucana. No entanto, podemos fazer uma análise sobre este projeto de educação pautada na concepção Schilleriana da razão estética. Friedrich Schiller, filósofo alemão do início do século XIX, em sua obra “Cartas sobre a educação estética da humanidade”¹⁴², fez uma apologia a beleza. Compondo parte de uma tradição

¹⁴²Obra escrita no momento em que Schiller, como entusiasta da Revolução Francesa de 1789, passa a refletir sobre os descaminhos que Robespierre conduzia a França, resultando em sua abordagem clássica sobre a relação entre estética e política. O meio escolhido por Schiller – vivendo então em Weimar - para expor suas considerações sobre o que estava acontecendo no país vizinho foi uma série de cartas que ele começou a redigir a partir de fevereiro de 1793 – justamente na época em que o rei cativo, colocado na barra do tribunal da Convenção, fora condenado à guilhotina. Para o poeta as coisas estavam claras: a Revolução era um momento extraordinário da humanidade que infelizmente encontrara ‘um povo pequeno’ para executar o seu programa generoso e emancipador. E esta tragédia devia-se a carência de subjetividade por parte das massas francesas: a pobreza espiritual e cultural delas. Se elas fossem dotadas de uma formação elevada, se houvesse cidadãos suficientemente instruídos na Arte Clássica e que dominassem os verdadeiros princípios dela, eles poderiam ser contidos, reprimidos e até perseguidos, mas a tirania não conseguiria governá-los como Robespierre o fazia. Por tanto, no entender dele, a estética entrava na ordem do dia como um poderoso componente político objetivo na formação do povo, na tarefa de fazê-lo melhor, habilitando-o a resistir aos desatinos do tirano. Ver em SCHILLER, F. – Cartas sobre a educação estética da humanidade. São Paulo: EPU, 1991.

romântica da filosofia alemão, Schiller propõe uma conciliação entre a natureza e a razão, entre a sensibilidade e cultura.

Segundo o filósofo o estético integra a natureza que define o homem como ser cognitivo, social e expressivo de seu universo particular, traduzindo-se no imaginário, na fantasia, na expressão simbólica, na fala, nos gestos, nos afetos, um mundo sentido que se exprime no todo sensível. Enquanto puro conhecimento, a sensibilidade transformada em impulso estético, em racionalidade sensível, coopera para o aprimoramento do ser humano, para o seu embelezamento e conseqüentemente ao embelezamento de suas ações. Essas concepções estéticas vão circular na Europa do século XIX, e serão incorporadas aos diversos projetos e processos civilizatórios dos governos autoritários do século XX.

A filosofia romântica se caracterizava, com efeito, pela restauração de uma ordem auto referente, a natureza para os românticos era reflexionante. Ela trazia consigo os caracteres da cultura, ela traz embrionariamente a cultura, essa entendida como bela forma. Para que esses caracteres sejam decodificados é necessário dispor de meio próprio para abordá-los, conhece-los, ou seja, a sensibilidade. Com efeito, o papel da sensibilidade em Schiller sofre uma espécie de redimensionamento, ela não era apenas o meio por intermédio do qual o mundo podia ser conhecido, ou melhor, se fazia conhecido, mas também é puro conhecimento. Enquanto puro conhecimento a sensibilidade, transformada em impulso estético, em racionalidade sensível, coopera para o aprimoramento do ser humano, para o seu embelezamento e conseqüentemente ao embelezamento de suas ações.

São estas propostas de incluir a sensibilidade artística no comportamento da população pernambucana nos anos trinta e quarenta, através de um museu e dos salões, que a política local passava a agenciar. Construindo o gosto artístico, politicamente, através dos signos e símbolos abordados nas telas expostas nos salões, dialogando visualmente com os referenciais paisagísticos e lúdicos da cultura local. O papel da educação estética como purificadora e higienizadora do espírito estava presente em artigos da imprensa local:

O filósofo grego, mestre em estética, ensina que a alma se eleva ao bem pelo belo e justifica esta frase profunda o principio de que a ética não é senão uma prolongação da estética. São dois os fatores fundamentais que intervêm na formação do sentimento estético: a herança e a educação. Mas se as predisposições naturais não concorrem propriamente em um indivíduo, deve estimular-se nele a adaptação, isto é, a cultura estética. Tanto mais eficaz e melhor si essas sensibilidades agem conjuntamente em um mesmo indivíduo. Podemos afirmar que os sentimentos estéticos são educáveis, como é perfectível. A influência da educação é indiscutível como fator essencial seja ela individual (espontânea, auto-educação), social

(reflexa) ou escolar (sistemática). Porque o sentimento do desenvolvimento estético implica o das atitudes gerais. Logo estimular os sentimentos estéticos implica um estímulo da cultura geral do indivíduo. Para conseguir uma cultura deve-se realizar uma educação gradual. Neste sentido podemos consignar os seguintes pontos de sugestão: Para o desenvolvimento da aptidão estética mediante exercícios estéticos práticos: a) exercícios manuais, escritura, debuxo, modelo, b) Exercícios Físicos: movimentos regulares, em grupos, individualmente: cantos, marchas, etc. c) Educação dos Sentidos: cultivo especial do campo sensorio: intuição, concepção, serenidade. E) Cultivo do gosto pela assinatura: utilidade e aplicação da assinatura, (acordo do útil e do belo)¹⁴³.

O elevamento da alma pelo belo advém de uma construção estética estimulada através de uma “cultura estética”, e o canal condutor são métodos educacionais diretos e indiretos, tanto através de exercícios práticos e clássicos de desenho, escrita, cantos, etc, quanto indiretos, como as exposições oficiais. Vejamos que esse interesse proposto pelo autor deste artigo é direcionado para o receptor da obra e não o produtor, pois as relações das políticas artísticas com esses setores eram bem diferenciadas. A construção destes sentimentos eram feitas gradualmente através de hábitos que incorporavam a missão do Estado em fornecer exercícios sensoriais práticos, para a população e não para o artista, que seria incorporado nesta missão como operário.

Para compreensão da relação entre o estado e a estética, continuemos com Schiller, que entende, num primeiro momento, o homem como fundado por uma dicotomia entre Estado de Natureza e Estado Moral. Com efeito, o Estado Natural compreende o homem físico, o mundo do desejo, dos impulsos, das ambições, do *phatos*, sendo por isso o mundo do homem real, o mundo da violência e do egoísmo. De outro lado, o Estado Moral, que entende o homem como um ser problemático, cujo mundo se perfaz por leis internas que se formam, não raro, na idéia de dignidade. Ele pensa como finalidade moral “um suporte para a subsistência da sociedade que a faça independente do Estado natural que se quer dissolver”¹⁴⁴. Esse suporte, contudo, ele não acha no

¹⁴³SOTELLA, Rogelio.Revista de Pernambuco. A Educação Estética.15 de jan. de 1937.

¹⁴⁴Ver em SILVA, Caroline Fernandes. O moderno em aberto: O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio.(Dissertação de Mestrado) Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense. Niterói: Rio de Janeiro. 2009. P. 55.

Estado Moral, mas no Estado Estético. Isso porque compreende que o Estado Estético recupera do estado natural o arbítrio e do estado moral a liberdade.

Traçando este terceiro Estado, o estético, Schiller propõe o encontro do homem com este estado para poder se salvar da supremacia da razão que estava cegando o homem e o impedindo de dialogar com outras espécies de liberdades. Schiller vislumbrava pelo estético a liberdade. A ação moral é, ou pelo menos deveria ser, bela. Isso explica porque, para ele, é pela beleza que o homem chegava à liberdade. Tal idéia torna visível na ética, contudo no cotidiano este ideal “romântico” de Schiller se perde ou esbarra nas metas dos Estados construídos no início do século XX, que se alinhavam a princípios de ordem, ou seja, educar esteticamente, não para libertar o homem e sim para purificar seus comportamentos, deixa-los mais brandos.

Se o espírito encontra, ao intuir o belo, um feliz compromisso entre a lei e a necessidade, é por repartir-se entre os dois, furtando-se ao império de um e de outro. As reivindicações do impulso material como as do impulso formal têm validade e seriedade plenas, pois que, no conhecimento, um se refere à realidade das coisas e o outro de sua necessidade; pois que, na ação, o primeiro visa a manutenção da vida e o segundo, a da dignidade, visando os dois, portanto, a verdade e a perfeição. (...) Em poucas palavras: quando entra em comunhão com as idéias, o real pede a seriedade por torna-se pequeno, assim como a lei perde a sua, por tornar-se leve, ao coincidir com a sensação¹⁴⁵.

O sentido do estético revela-se, assim, como jogo, sob o plano da filosofia a que nos referimos até então, por isso a menção a este autor como aporte teórico para analisar as políticas estéticas do Estado Novo, assumindo uma plataforma de jogos e negociações políticas com o fazer artístico e o gostar artístico, moldando indivíduos capazes de adquirirem códigos culturais compatíveis com os símbolos cívicos do estado. O estético, como já mencionado, é naturalmente mobilizador e também formativo, ele conjuga nestas políticas impulsos para o sensível numa educação para a vida e para forma, mediada pela sensibilidade, construindo um gosto pelo belo formado pelo discurso ideológico do estado.

Contudo, como amalgamar relações entre um filósofo que pensava a educação estética como meio para chegar à liberdade e discursos políticos

¹⁴⁵SCHILLER, F. Cartas sobre a educação estética da humanidade. Carta XV, São Paulo: EPU, 1991. p.90-91

autoritários de ordem para educação estética? Isto porque são dois momentos em que a arte toma proporções sociais e políticas que invadem o cotidiano das cidades, tanto o de Schiller, quanto o do Estado Novo. Schiller lançou os alicerces para se pensar a prática da educação estética como elemento vital para sociedade, e no século XX esse modelo é utilizado para equilibrar o espírito de uma população. Liberdade e repressão andavam juntas neste jogo de negociações entre arte e política, pois partilhas do sensível eram feitas entre o artista, o estado e o público. Os sentimentos eram uma contrapartida oferecida pelo Estado a partir do agenciamento de subjetividades, como o mundo abstrato da arte, capaz de produzir seres comportados e críticos, que contudo eram moldados diante de discursos retilíneos de conduta e julgamento. Podemos analisar estes salões como microcosmos reprodutores destas concepções modernas de ordem e educação estética.

3.3. COMISSÃO JULGADORA, PARTICIPANTES E AS OBRAS

A década de 1940 representava um momento importante para as instituições dedicadas as artes no Brasil. No pós guerra, particularmente surge uma parcela significativa de museus de arte, associado às mudanças político-sociais experimentadas nos anos anteriores e nas novas configurações do poder mundial , os artistas modernos investem numa empreitada de transformar a arte moderna em cultura urbana. Daí nascem vários espaços por todo país com o objetivo de divulgar e levar ao conhecimento do público aquilo que vinha sendo produzido nas últimas décadas, na perspectiva de “aprimoramento dos hábitos e costumes” em nome do bem coletivo. Esse processo encontra eco nos projetos do governo federal que, a partir do referencial norte-americano, se esforça para internalizar os sentimentos em torno de uma nação forte, incentivando a defesa e a união entre as regiões brasileiras com apelo para origem comum, e como forma de justificar as aspirações compartilhadas.

Os Salões Anuais de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco incorporavam estes ideais da nação e lançam editais e artistas que se estruturavam em diálogos de formação de campo artístico e do gosto pelas artes em Pernambuco. O responsável por estes salões eram os diretores do

Museu do Estado que revezarão este cargo durante todo os anos quarenta. Contudo, a ordem e a escolha dos jurados partia do Secretário de Interior Dr. Arnóbio Tenório, que por ofícios expedidos convocava personalidades da área política para compor o júri¹⁴⁶, facilitando um entendimento de que a escolha não passava por critérios técnicos ou acadêmicos, apesar da cidade já possuir uma Escola de Belas Artes, e de seus alunos participarem destes salões como concorrentes, os professores não eram incorporados ao júri. Como prova disto, Vicente do Rego Monteiro era professor da Escola e participava do salão concorrendo contra os próprios alunos, em uma iniciativa interessante por mesclar artistas anônimos com artistas que já tinham projeção internacional, como o caso de Vicente.

O sr. Agamenon Magalhães já prestou a Pernambuco um bom serviço de dar uma casa própria ao museu, que vivia com as coleções atiradas ao fundo de outras repartições. Agora, vem estimular os nossos pintores, criando um salão anual de Pintura, e atribuindo prêmios aos três melhores trabalhos expostos. Assim o museu poderá enriquecer seu patrimônio, com obras de reconhecido valor e que de futuro valerão muito mais. Quanto vale hoje a coleção Teles Júnior? Pagamos por ela em 1929 cerca de 40 contos. O governo encontraria o triplo se quize-se hoje desfazer-se desses quadros. Z¹⁴⁷.

O interesse do governo pelos salões era tão técnico, ou seja, para compor a reserva técnica de quadros, quanto simbólico, pois promovia educação estética e institucionalizava as arte ao adquirir obras. A função do estímulo dos pintores parte de uma negociação que perpassava por processos de “autonomia recíproca”¹⁴⁸ em que o artista se beneficiava destes espaços para sua formação profissional, expor de forma institucional trazia uma legitimação para o artista em começo de carreira e um reconhecimento tardio, mas necessário, do governo, aos artistas que já estavam em longo processo de

¹⁴⁶ Por conta da falta de documentação não podemos elencar nomes que compunham o júri dos salões, o que encontramos foram apenas ofícios que davam ordem expressas ao diretor do museu para articular este grupo de jurados.

¹⁴⁷ Diário de Pernambuco. Causas da Cidade. As artes no Recife. 21 de abr. de 1942. P.04.

¹⁴⁸ Pressuposto epistemológico utilizado para analisar as relações entre a estética e a política que parte de especificidades ontológicas da arte, nos planos da recepção, da produção e do seu entrelaçamento entre semântica e sensorialidade, podendo propiciar acontecimentos de caráter político, onde as duas esferas: arte e política se relacionam. Ver em DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo — capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, [s.d.]. (edição original em francês: 1972).

legitimação. A nota do jornal Diário de Pernambuco, assinada pelo velho Aníbal Fernandes, que utilizava o pseudônimo Z para assinar, remonta a discussão de mercado de obras encabeçado pelo governo. As aquisições do Estado das obras de Teles Júnior passariam, ainda, a ancorar a continuação das ações dos salões, onde a valorização financeira das obras de arte do “herói simbólico”, Telles Júnior, servia de exemplo para que os artistas continuassem a participar dos certames artísticos.

Bem mais organizados que os salões da década de trinta, os novos Salões de Pintura, institucionalizados, ganharam um caráter burocrático, com editais, ofícios, atas de julgamento, plantas baixas para disposição dos quadros, e uma ampla cobertura da imprensa oficial do Estado Novo. Pela sua devida importância, o primeiro Salão Anual de Pintura, possibilitou mais documentação para análise, com isso, as análises irão se debruçar nos documentos deste salão de 1942, inaugurado em 7 de setembro do mesmo ano. O Salão apresentou 36 obras de 10 artistas, selecionadas por uma comissão presidida pelo Dr. Arnóbio Tenório Vanderlei, que em 19 de setembro se reúne novamente e confere os prêmios às obras “Estudo Nº 31 Série R” de Vicente do Rego Monteiro, “O Claustro” – Interior do Mosteiro de São Bento de Olinda, de autoria de Mário Nunes e “Moça”, retrato de autoria do pintor Francisco J. Lauria.

Salão Anual de Pintura de 1942¹⁴⁹		
Artista	Obras	Gêneros
Dimar Fernandes Pires	Frevo Pernambucano Fundos de Sobrados Uma travessa do Recife 1 quadro extra concuros Igreja de São Pedro	Paisagem Paisagem Paisagem Paisagem
José Almeida dos Santos	Tiradentes Joaquim Nabuco Noite Igreja Matriz de Belem Encruzilhada	Retrato Retrato Paisagem Paisagem Paisagem

¹⁴⁹Diário de Pernambuco. Salão Anual de Pintura. Os candidatos inscritos no certame do Museu do Estado. 22 de set. de 1942. P.6.

Eliezer Xavier Bezerra	Velha Gameleira Cais do Apolo Maracatu Vaqueiro do Pajeú Brejeira Barcaceiros	Paisagem Paisagem Paisagem Retrato Paisagem Paisagem
Mario Nunes	Interior Sacro O Claustro Pisagem do Norte. Um pedaço de Olinda Coqueiral	Paisagem Paisagem Paisagem Paisagem
Mario Túlio	A poesia do Capibaribe Porta do Hospital Pedro II	Paisagem Paisagem
Baltazar da Camara	Arando Laranjas e Gerimuns Feira de Milho Comendo Jaca	Paisagem Natureza Morta Paisagem
Francisco J. Lauria	Bruma Moça	Natureza Morta Retrato
Fedora do Rego Monteiro Fernandes	Menina de Olhos Verdes A rendeira Uma cabeça de Loira A senhora do Vestido Rosa	Retrato Paisagem Retrato Retrato
José Gouveia Cavalcanti	Noite de Luar	Paisagem
Agenor César	São José da Riba-Mar A rua do Fogo A pedra Grande	Paisagem Paisagem Paisagem
Alzemira Clotilde Cavalcanti de Albuquerque	Casa de Farinha Cezinha sertaneja Calungas Fortaleza do Burcao	Paisagem Natureza Morta Natureza Morta Paisagem
Manoel Alves Bandeira	Caieira Engenho Bom Recreio Interior da Madre de Deus	Paisagem Paisagem
Vicente do Rego Monteiro	Estudo Numero 18 Estudo Numero 31	Natureza Morta Natureza Morta

Este quadro traz de forma detalhada os participantes, suas obras e os gêneros expostos, mas para sua análise necessitamos nos debruçar sobre o edital deste salão, com isso achamos necessário a exposição do seu texto na íntegra, para uma melhor compreensão do leitor:

O Secretaria do Interior assinou ontem a seguinte portaria: “De acordo com art. 9º do dec. N.725, de 24 de abril do corrente ano, baixa o seguinte regulamento do Salão Anual de Pintura do Museu do Estado.

ART 1º - As inscrições para o salão anual de pintura do museu do estado estarão abertas, na diretoria deste, no dia 1º ao dia 20 de agosto. ÚNICO – No termo de inscrição, em livro competente, o expositor indicará o seu nome, prenome, títulos endereço e o número, dimensão e assunto das obras, especificando-se as que concorrem e as que não concorrem aos prêmios (artigo 4º).

ART 2º - Cada expositor poderá concorrer com cinco obras no máximo.

ÚNICO – No gênero “retrato”, só poderá concorrer aos prêmios o de personalidade histórica, ou de figuras anônimas¹⁵⁰.

Os artistas tinham vinte dias para poderem se inscrever e as chamadas eram feitas via imprensa, tanto a oficial, como os jornais Folha da Manhã e da Tarde, quanto o Diário de Pernambuco e o Jornal do Comércio, isso dinamizava e aquecia o campo artístico composto por alunos e professores da Escola de Belas Artes, pintores amadores locais e regionais, e profissionais não ligados a instituições. Na maioria das vezes, eles já possuíam obras que se enquadravam nas normas dos editais, e poucos produziam, especificamente, só para o certame, isso fazia com que os salões fossem compostos por grupos já conhecidos de outras exposições. O edital limitava a quantidade de quadros por conta do espaço do museu e redige um artigo específico para o gênero “retrato”.

Os retratos poderiam ser ou de personagens históricos, ou anônimos, restringindo-se os retratos de autoridades da época, da vigência do salão, um elemento que remete a uma conduta de ética entre os elaboradores dos salões, para evitar favorecimentos. Contudo, os personagens históricos deveriam dialogar com o discurso de um museu oficial¹⁵¹ que pretendia montar uma coleção que articula-se uma narrativa histórica da região, ou seja, corredores que contassem em uma linha do tempo o passado pernambucano através de retratos. E limitando estes retratos a personagens históricos, o estado levaria para o museu os heróis da nação, fortificando o ideal de uma nação sólida, que possuía um passado marcado por heróis e lutas, como caso do pintor José Almeida dos Santos, incluído no quadro acima, que teve aprovado pelo certame um retrato de Tiradentes e um Joaquim Nabuco, heróis cívicos da nação. Podendo-se perceber o diálogo político estabelecido entre o artista e o Estado.

¹⁵⁰Salão Anual de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco. 23 de jul. de 1942. Instruções para inscrição dos concorrentes. Portaria baixada pelo Secretário do Interior. Portaria 148. Arquivo Cícero Dias. MEP.

¹⁵¹Entendemos como museu oficial um espaço que não se configurava a partir da neutralidade em relação ao discurso político da época, o Museu do Estado de Pernambuco, era sim um espaço que reproduzia em seus objetos e coleções a fala do Estado Novo.

ART 3º - Serão submetidos a um júri preliminar os quadros dos expositores expositores estreantes, cabendo a comissão a que se refere o art. 4º do dec. 725 determinar quais sejam os estreantes e julgar os seus quadros.

ÚNICO – O julgamento que se refere este artigo deve ser feito no dia 1 de setembro.

ART 4º - Dentro das possibilidades de espaço e a criação da comissão julgadora poderão participar do salão, sem concorrer aos prêmios:

– telas de propriedades de particulares e cedidas aos artistas para expor;

– pinturas realizadas em anos anteriores, ou no ano da exposição excedendo o limite a que se refere o art. 2º.

– pintura de artistas estrangeiros.

ART 5º - Todos os quadros sob pena de não figurar na exposição, deverão ser entregues no Museu do Estado, devidamente emoldurados, até o dia 31 de agosto¹⁵².

ÚNICO – O prazo previsto neste artigo, como todos os demais estabelecidos neste Regulamento, é improrrogável, seja qual for o motivo da demora na entrega do quadro.

ART 6º- Cada obra terá apostado no reverso um cartão em que se declare, em letras de máquina, o seu título e o nome do autor¹⁵³.

A presença de estreantes nos salões, como o próprio edital estipulava, passava por maiores critérios, dando a noção da importância de se participar como expositor em um espaço como este. Pois se havia estreantes, era porque tinha veteranos, e de peso, como o caso de Vicente do Rego Monteiro e Fédora do Rego Monteiro, pintores que já possuíam um currículo de exposições internacionais e mostras individuais pelo país, e também o caso de Eliezer Xavier, Mário Túlio, Manoel Bandeira e Baltazar da Camara, que constantemente tinham suas obras expostas em espaços tradicionais da cidade do Recife, como o Gabinete Português de Leitura e a Associação de Comércio. Também forjando a idéia de tradição entre os artistas da localidade, através da legitimação por pares, ao colocar um calouro ao lado de um veterano, com isso o jovem artista passaria a ser legitimado, pelos mais experientes, por expor ao lado da experiência e da tradição.

ART 7º - Todas as obras expostas não poderão ser retiradas, sob qualquer pretexto, antes do final da exposição.

ART 8º - Para os quadros que concorram aos prêmios, o expositor terá direito a um metro e meio de “cimaise” (cimasio: 90 ctms. do solo) por conjunto ou unidade, podendo ser indicado um, ou, quando pequenos, dois quadros preferidos para a “cimaise”.

¹⁵²Salão Anual de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco. 23 de jul. de 1942. Instruções para inscrição dos concorrentes. Portaria baixada pelo Secretário do Interior. Portaria 148. Arquivo Cícero Dias. MEP.

¹⁵³Idem.

ART 9º - As instalações especiais, solicitadas as custas deles, desde que sejam aprovadas pela comissão de julgamento.

ART 10º - A exposição será inaugurada no dia 7 e encerrada no dia 30 de setembro.

ART 11º - O julgamento dos quadros expostos será realizado no 3º sábado de setembro. A comissão reunir-se-á às 15 horas no salão da exposição, e sem presença de pessoas estranhas, fará o julgamento. Preliminarmente será decidido se ocorre alguma das hipóteses previstas no art. 7º do dec. 725. Em seguida proceder-se-á ao julgamento dos prêmios. Cada membro de comissão indicará, numa cédula autenticada pelo presidente, o título do quadro que merece o prêmio, que está sendo julgado. Recolhidas as cédulas verificar-se-á se algum quadro obteve maioria absoluta dos votantes, no caso negativo haverá um segundo escrutínio no qual só poderão ser sufragados os quadros que obtiverem no escrutínio anterior as duas maiores votações.

ÚNICO – Da sessão de julgamento será lavrada, por um dos membros designados, esta circunstancia que será assinada por todos.

ART 12º - A comissão deliberará com a maioria dos seus membros e as suas decisões serão irrecorríveis.

ART 13º - Os prêmios serão entregues solenemente no dia do encerramento da exposição.

ART 14º - Dentro de dez dias após o encerramento da Exposição deverão ser retiradas todas as obras expostas, exceto as premiadas que serão propriedade do Museu (art. 5º do dec. 725).

ART 15º - O Estado não se responsabilizará pelo desvio ou dano sofrido pela obra exposta, salvo provando-se culpa dos encarregados da sua guarda.

ART 16º - As dúvidas ou omissões deste Regulamento serão resolvidos pelo Secretário do Interior.

ART 17º - Revogam-se as disposições em contrário¹⁵⁴.

O processo de julgamento era de portas fechadas e não dava nenhum tipo de brecha para os artistas recorrerem as decisões, uma comissão julgava, talvez por gosto, por simpatia, por critérios técnicos artísticos ou políticos. Estes critérios, não sabemos¹⁵⁵, mas a preferência por pinturas que apresentassem temáticas que representassem o cotidiano cultural do Estado fica evidente pelo título dos quadros. Os salões eram o reduto de uma “pintura pernambucana”, ou seja, uma pintura feita em Pernambuco para pernambucanos. Títulos como: Frevo Pernambucano e Fundos de Sobrados remetiam a um regionalismo presente nos corredores destes salões. O

¹⁵⁴Salão Anual de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco. 23 de jul. de 1942. Instruções para inscrição dos concorrentes. Portaria baixada pelo Secretário do Interior. Portaria 148. Arquivo Cícero Dias. MEP.

¹⁵⁵A não ser o caso do Salão de 45, que acontece um fato inusitado, pois alegando que os trabalhos não atingiram “um nível artístico” que correspondesse à finalidade do Salão, de intensificar o movimento artístico local conservando suas características de escola própria, mantendo a tradição cultural do Estado, a comissão organizadora, composta por Jarbas Maranhão, Hélio Feijó, Manoel Bandeira, Newton Lins Buarque Sucupira e Silvio do Rego Barros Mesquita, decidiu não conceder premiação. Modificando a principal característica do salão que era ser um certame artístico.

discurso era construído através de imagens e códigos culturais, eram elaborados por uma estética formativa, que tomava elementos como: passado, memória, cultura, tradição, urbano e o rural.

Portanto, as coleções do Museu eram montadas através de um canal que institucionalizava o universo das artes em Pernambuco, onde os salões eram instrumentos que arrecadavam as obras premiadas para compor as coleções oficiais do museu. Ao institucionalizar a obra o museu também contribuía para o processo de patrimonialização da arte, ao se utilizar dos discursos nacionais de proteção do patrimônio artístico e histórico da região. Legitimando e agenciando a subjetividade artística local, o governo, através dos salões, passa a ser o grande “mecenas” do campo artístico de Pernambuco nos anos quarenta.



Figure 12: Julgamento dos Quadros do Salão de 1942¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Jornal do Comércio. 23 de set. 1942. Arquivo Cícero Dias Museu do Estado de Pernambuco.

Nesta imagem podemos ver a disposição dos quadros no salão. Uma parede do museu era utilizada, sendo os quadros maiores colocados na parte superior, e os menores na parte inferior, respeitando o campo de visão do público. Na exposição a disposição dos quadros, aparentemente, não levava em conta critérios de melhor ou pior, e sim o tamanho mesmo. Sendo agrupado pelo nome dos autores, o espaço era organizado de acordo com o diâmetro das telas. Em 1942, o salão confere os prêmios às obras “Estudo N° 31 Série R” de Vicente do Rego Monteiro, “O Claustro” – Interior do Mosteiro de São Bento de Olinda, de autoria de Mário Nunes e “Moça”, retrato de autoria do pintor Francisco J. Lauria. Diante da premiação devemos adentrar pelo universo destas obras, para articularmos as tensões entre arte e política, através destas pinturas. Imagens de um cotidiano negociado pelos editais dos salões e pelos artistas, que em discretas ousadias incorporavam elementos específicos de suas técnicas e de seus olhares.

3.4. PINTURA DO COTIDIANO, PINTURAS DE SALÃO, PINTURAS DE PERNAMBUCO.

O legado deixado pelos salões foram as obras adquiridas pelo governo para compor as coleções do museu do estado, com isso iremos expor reproduções destas obras em forma de fotografia, pois muitos dos quadros se perderam ao longo do tempo e não estão acessíveis para o público na reserva técnica do museu. A coleção é basicamente composta por telas dos salões de 1942 e 1943, e o gênero paisagem foi uma constante nestes certames, por vários fatores, mas os principais que podemos elencar são: a presença de pintores acadêmicos nos salões, que tinham como hábito praticar a pintura de paisagem, e também, pelo fato destas telas dialogarem visualmente com as propostas políticas do Estado, vejamos:

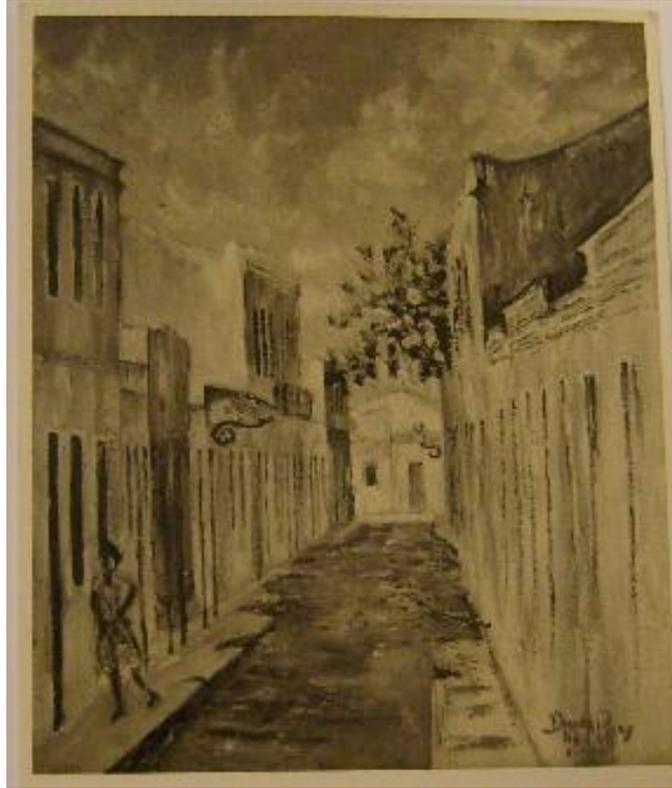


Figure 13: Dimor Pires. Uma Rua do Recife. Óleo sobre tela. 1942¹⁵⁷.

Os sobrados que compõe a obra, dão lugar para o primeiro plano da pintura: a rua. Esta que protagoniza o quadro e traz todo um universo nostálgico de uma rua com calçadas esburacadas, luminárias antigas, e uma pequena casa no fim da rua como ponto de fuga para o pintor. Esta rua, que possui um desnível, como se fosse uma ladeira, traz um transeunte no lado esquerdo que desce a rua. A imagem traz uma paisagem típica dos bairros antigos do Recife, um referencial comum para os moradores da cidade, mas que adquire plasticidade a partir da representação do artista. O cotidiano destas ruas, mesclada com elementos da tradição, dialogavam com os interesses dos salões, que adquiriu esta obra para compor a coleção do museu.

O registro das ruas trazia movimento para a exposição, e as ruas eram espaços de preocupação do governo do Estado Novo, com suas políticas de limpeza e higienização destas, trazendo modernidade com a derrubada de casas e o alargamento de avenidas. Portanto esta rua do pintor Dimor Pires, que infelizmente não encontramos nenhuma informação sobre sua carreira, é

¹⁵⁷Acervo fotográfico do Museu do Estado de Pernambuco.

um registro que remetia mais ao passado do que ao presente dos salões. Uma rua qualquer, um lugar de memória, uma passagem tradicional, que deveria estar nas paredes de um museu, que tinha como função, naquele período, de ser um gabinete de passados.

O desejo de redimensionar a urbanização da capital pernambucana através das “modernas construções” também foi compartilhado por grupos da intelectualidade do estado. Aníbal Fernandes, assinando com o epíteto de “Z” em sua coluna no *Diário de Pernambuco*, lamentava-se, pois “o ano de 1938 não marcou para o Recife um surto ponderável de edificações”, sugerindo que “deve haver uma cooperação mais estreita entre a iniciativa privada e o governo para um mesmo objectivo commum, que é augmentar a área edificada”¹⁵⁸. Modernizar o Recife também foi modernizar o cidadão. A rua, nessa visão, deve produzir a estética do “progresso” e da “modernidade”. A “limpeza” dos espaços urbanos não demorou a ser sentida, essa função coube à secção de Repressão à Mendicância e Vadiagem de Menores, anexa à Delegacia de Vigilância Geral e Costumes, que, conforme mostra um jornal local, obteve magnífico êxito em prender, em janeiro de 1944, “vários indivíduos, ainda moços e gozando saúde, que esmolavam pela cidade. Também foram presos diversos menores jogando em bilhares”¹⁵⁹.

¹⁵⁸ *DIARIO DE PERNAMBUCO* in: “Revista da Imprensa”. *JORNAL DO COMMERCIO*. 04 de jan. de 1939. p.2

¹⁵⁹ *n/a*. “Repressão a vadiagem e a falsa mendicancia”. *JORNAL PEQUENO*. 21 de jan. de 1944. p.4

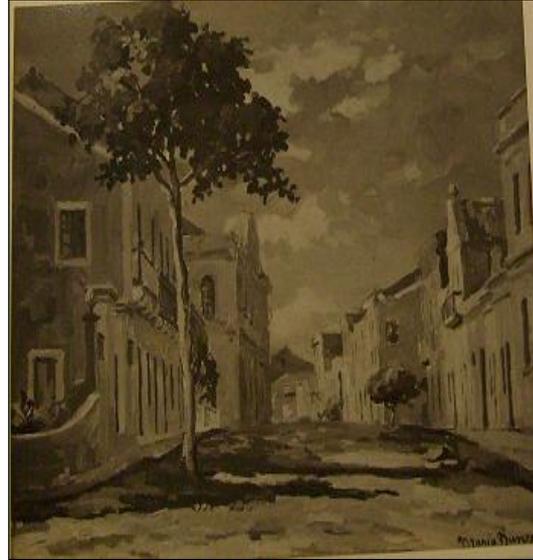
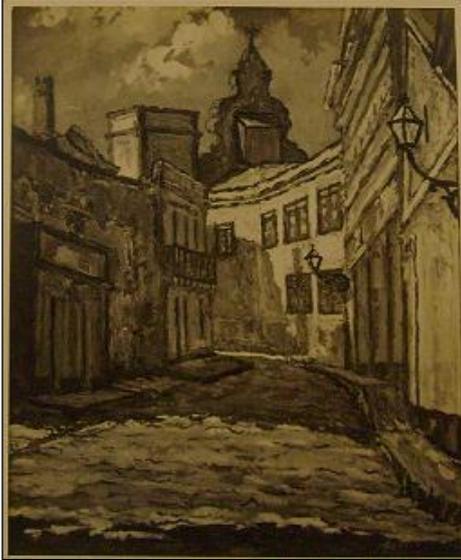


Figure 14: Agenor Cesar. Rua do Fogo. 1942¹⁶⁰ Figure 15: Mário Nunes. Um pedaço de Olinda. 1942¹⁶¹

“Rua do Fogo” e “Um pedaço de Olinda”, são duas telas que exemplificam esta empreitada pelas representações urbanas que remetem ao passado. Estas pinturas remontam a um paisagismo que foge do academicismo, trazendo paisagens distorcidas de ruas nostálgicas, presentes nas memórias daqueles que andavam tanto pelo Recife, como é o caso da Rua do Fogo, como os diversos pedaços de Olinda. Casas grudadas, por conta da expansão urbana em ruas de pedra que formavam telas do cotidiano, todas trazem em segundo plano o fim da rua que dobra para o lado esquerdo, dando movimento as estruturas destas paisagens. Casa e rua são espaços que produzem representações e comportamentos distintos. Se na informalidade do lar edificam-se referências às relações calorosas, familiares e aconchegantes, a rua associa-se ao anonimato, à insegurança, às leis e à polícia¹⁶². As ruas do Recife deram as dimensões do imenso palco do *teatro social*. O sair para ser visto, e naturalmente, bem visto, permite afirmar que a preocupação com o olhar do outro foi elemento presente no jogo das representações sociais da capital pernambucana ao longo de todo o Estado Novo.

¹⁶⁰ Óleo sobre tela. Infelizmente não encontramos mais informações sobre o autor. A reprodução da tela encontra-se no Acervo de Iconografias do Museu do Estado de Pernambuco.

¹⁶¹ Óleo sobre tela de Pintor ativo em Pernambuco, considerado notável paisagista pernambucano. Participou do Salão de Belas Artes do Recife, onde obteve medalhas de bronze (1927) e de prata (1930), do Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (1935, 1936 e 1941), do Salão Baiano de Belas Artes, Salvador (1949).

¹⁶² Ver em DA MATTA, Roberto. *O Que faz o Brasil Brasil?* Rio de Janeiro. Rocco. 1994.



Figure 16: Mário Túlio¹⁶³. Poesia do Capibaribe. Óleo sobre tela. 1942.

A presença do paisagismo nestes espaços competitivos de arte, serviam como ancoradouros da construção política das paisagens que simbolizavam o belo na cidade. E nada melhor do que o rio que corta a cidade do Recife, o Capibaribe, para representar esta construção. Poeticamente, como o próprio pintor intitula, o rio traz a paisagismo clássico que buscava no naturalismo do meio ambiente suas fontes de inspiração. E símbolos como a ponte, os barcos, os casarões que refletem no rio, trazem a dinâmica de uma cidade que tinham sua beleza natural exposta aos olhos de todos, mas que poderia ser utilizada como uma espécie de marca para representar a urbanização, com pontes que cortam um rio, que poeticamente se entrelaçava, com os barcos em primeiro plano e casas em segundo plano. Com isso as representações da cidade iam sendo construídas a partir de símbolos, como: as ruas, o rio, pontes e casarões, estruturando a cidade diante de imagens pictóricas. A cidade construída por telas, foi fruto das negociações políticas estabelecidas entre o

¹⁶³Pintor e desenhista estudou com Ettore Tito e Ciardi e veio para o Brasil em 1911. Em 1932 naturalizou-se brasileiro. Residiu em algum tempo em Recife, exercendo o cargo de professor de desenho na escola profissional masculina, e de composição de pintura na Escola de Belas Artes desta mesma cidade. Imagem do acervo iconográfico do Museu do Estado de Pernambuco.

pintor e os editais dos salões. As obras expostas passariam a ser institucionalizada, pelo fato de representar a beleza e a tradição da cidade, o feio não interessava nem para os salões, nem para os artistas e nem para o governo do Estado Novo.

Essa construção do belo, beneficiado pelos programas políticos, pode ser melhor compreendida através de outro gênero de pintura, também, muito presente nestes salões: o retrato. Contudo, o que chama mais atenção, é grande presença de retratos de mulheres:

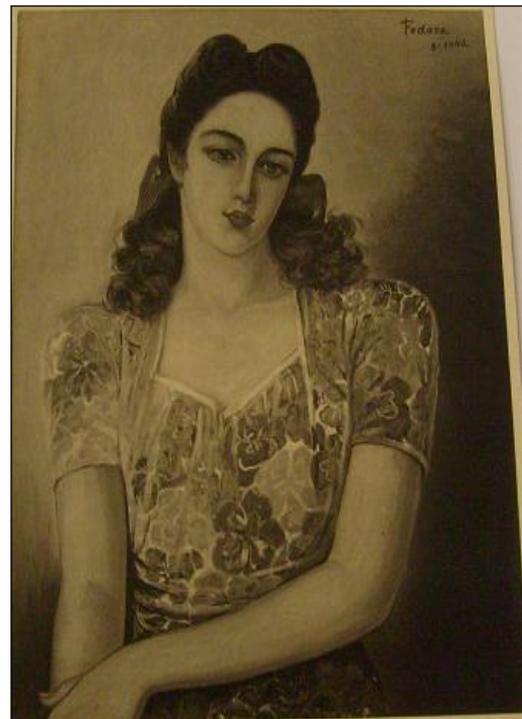


Figure 17: Fédora R. Monteiro. Retrato¹⁶⁴. 1942 Figure 18: Fédora R. Monteiro. Retrato. 1942

A presença da artista Fédora do Rego Monteiro¹⁶⁵ simbolizava o avanço destes salões no campo das artes, não por conta de ser uma mulher, em meio

¹⁶⁴Óleos sobre tela de Fédora do Rego Monteiro. Pintora e professora ativa no Recife. Estudou na antiga Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, tendo como mestre Eliseu Visconde, Zeferino da Costa e Modesto Brocos. Após concluir o curso, viajou para Europa, permanecendo três anos em Paris, em estudos de aperfeiçoamento, com Gervais e Desirê. Expositora do Salão Nacional de Belas Artes, obteve menção honrosa (1911), medalha de bronze e medalha de prata. Regressando ao Brasil, radicou-se no Recife, onde passou a lecionar na Escola de Belas Artes do Recife, onde rompeu em certa fase com o academicismo em sua pintura. Essas imagens fazem parte do acervo iconográfico do Arquivo Cícero Dias do Museu do Estado de Pernambuco.

a tantos homens, realidade que já figurava nos salões dos anos trinta, mas sim por Fédora estar participando do salão de 1942 como representante do quadro de docentes da Escola de Belas Artes do Recife. Contudo, temos exemplares de uma fase da sua pintura, que foge do academicismo do retrato. Suas mulheres fogem da perfeição de traços, formas e composição, são figuras frágeis, pintadas em posições que representam feminilidade, mas representadas por traços fortes e sem detalhismos.

Fédora cumpriu o edital, trazendo anônimas para os seus retratos, em poses clássicas em que as mulheres atravessam um dos braços sobre a cintura, representando um ar de timidez, fragilidade, graça, leveza. Com cabelos presos, as personagens pousaram com a preocupação de se expor de forma bela para a pintura. O primeiro retrato traz um mulher com um grande vestido, e a segunda com um vestido florido, práticas que passavam por uma negociação prévia entre o artista e o retratado. Com olhares distantes, porém, firmes, as mulheres de Fédora são representações do que o sociólogo Sérgio Micelli chama de “imagens negociadas”, retratos construídos a partir de uma negociação política e cultural, onde a imagem pintada retratava posicionamentos sociais a partir da pose do interessado pelo retrato que era representada através dos desdobramentos estéticos do artista, ou seja, os retratos não traziam a completa realidade do momento da pintura, o artista incluía melhores ângulos, cores, sombras, perfis para compor o retrato exposto.

¹⁶⁵A atuação da artista Fédora do Rego Monteiro é merecedora de estudos e análises mais complexos na formação do campo artístico da cidade do Recife, haja vista que artista extrapola a dinâmica do cotidiano privado das mulheres desse período, se inserido no campo das artes de forma intelectual e marcando sua atuação de forma contundente e política, não só como professora da Escola de Belas Artes, mas como artista reprodutora de um discurso plástico e político da época.



Figure 19: Lauria¹⁶⁶. Moça. 1942



Figure 20: Eliézer Xavier¹⁶⁷. Retrato. 1943

E a ousadia do artista nos retratos expostos nos salões extrapolavam as configurações de ordem autoritária. Francisco Lauria traz um retrato que desvia as percepções da academia e inseri uma composição moderna que vai desde o tamanhos dos olhos da moça, construído de forma simples e expressiva, até a exposição dos seios, revestidos por um leve tecido, que demarcam a personalidade da pintura deste artista desconhecido. Seu retrato além de trazer uma moça de cabelos soltos, exposta ao tempo, traz um fundo composto por uma discreta paisagem que incorpora a idéia de uma moça em liberdade, próxima da natureza, com hábitos naturais. A exposição dos seios em pinturas, foram comuns na França, após a Revolução Francesa e simbolizava a força e liberdade da mãe pátria, e esta construção trazia para os salões recifenses a soberania do Estado Novo representada por imagens de mulheres. Eliézer

¹⁶⁶Óleo sobre tela de José Francisco Lauria pintor e desenhista alagoano ativo no Recife e no Rio de Janeiro. Começou seus estudos na Escola Politécnica do Recife, enquanto fazia caricaturas políticas e ilustrações para as seções literárias de jornais e revistas de Pernambuco. Acaba por abandonar a Escola Politécnica, dedicando-se apenas ao desenho e a pintura.

¹⁶⁷Óleo sobre tela de Eliézer Xavier, pintor que estudou no Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro, tendo sido aluno de Eurico Alves. Expôs no Salão de Artistas Brasileiros, Rio de Janeiro (1929), e no Salão Anual de Pintura de Pernambuco em 1942 e 1943, adquirindo uma grande quantidade de viagens para o exterior ao ganhar prêmios nos salões nacionais. Essas imagens compõe o acervo iconográfico do acervo Cícero Dias do Museu do Estado de Pernambuco.

Xavier expõe um claro retrato da aristocracia urbana do Recife da época, pintando uma mulher com um penteado bem elaborado e um pingente no pescoço, que apresentava a distinção social da retratada em suas vestimentas.

Os retratos são interpretados como esforços do pintor, uma espécie de sociologia pré-reflexiva voltada para modelar em linguagem plástica os sinais da posição ocupada e as expectativas de ascensão social do retratado:

O que está em jogo é o sentido atribuído e perpetrado pelo artista ao expressar uma definição compacta aliando uma fisionomia, aquela modelada na tela, a uma significação simbólica, que tanto pode ser uma pretensão política, uma qualificação institucional, uma afirmação de prestígio, uma filiação doutrinária ou confessional, uma habilitação erótica ou mundana, ou quaisquer misturas desses investimentos sociais¹⁶⁸.

Os retratos expõem um jogo de legitimidades em tensão: do artista em relação ao campo artístico; do retratado em relação ao campo literário e/ou político; um necessitando do outro como embasamento de projetos afins.

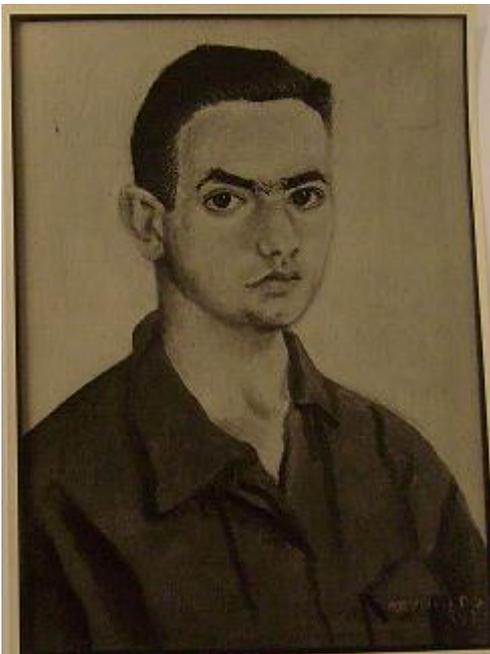


Figure 21: Reynaldo¹⁶⁹. Retrato. 1943

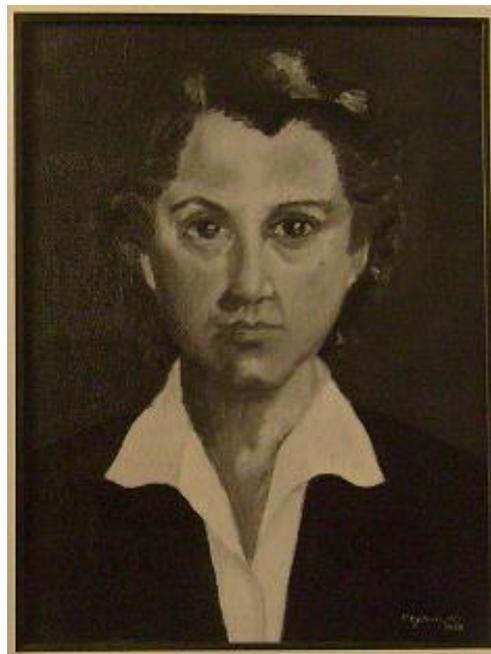


Figure 22: Reynaldo. Retrato. 1943

¹⁶⁸MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996. P.64.

¹⁶⁹Infelizmente não encontramos maiores informações sobre a atuação artística do autor destes óleos sobre tela. Essas imagens compõem o acervo iconográfico.

E este jogo complexo de referências são evidenciados, também, em outros artistas, como Reynaldo que em dois retratos no salão de 1943 trouxe dois anônimos, construídos a partir de negociações. A pose em perfil do homem, com suas sobrancelhas pintadas de forma grosseira, porém moderna, e a mulher com olhos tão expressivos, denotam a sociologia deste estilo tão marcante nestes certames. Ao propor uma interpretação sociológica da produção retratística, podemos enfocar uma classe de objetos que permitiam uma leitura privilegiada da relação entre formas legítimas de produção plástica e consumos culturais distintivos, destinados a prover benefícios de afirmação social às elites. A forma final de cada um dos retratos deve tanto à competência estética do pintor, quanto à busca de solidificação de uma imagem de classe entre representantes de diversas frações dominantes.

Os retratos são espaços de cruzamento onde se condensam energias que unem o maior espectro possível de sentidos culturais e relações sociais. No entanto, são nas pinturas da cultura regional que podemos identificar a maior solidificação da construção simbólica do discurso ideológico do Estado Novo, a construção da identidade nacional.



Figure 23: Fédora. Fazendo Rendas. Óleo sobre tela. 1942.

Em primeiro plano a artista desenvolve suas protagonistas em uma cena captura provavelmente por fotografia, recurso utilizado por muitos pintores da época. A concentração da rendeira da espaço para a observação da segunda personagem, que fumando um cachimbo compõe uma paisagem regional, repleta de elementos rústicos e pitorescos como: mocambos, cachorro, porcos e a poesia da garota negra, com seu cabelo “afro”, de costas para o público. A composição da cena representa espaços humildes, mulheres de pés descalços no chão de terra batida produzindo renda, dialogando com os cenários de uma cultura regional que alicerçava a construção da identidade local.

A questão de como representar a “realidade local” foi debatida por muitos pintores e críticos pernambucanos. Essa era a preocupação, por exemplo, de Gilberto Freyre em seu artigo *A Pintura no Nordeste* (1925), no qual o sociólogo lamenta a falta de artistas dedicados a retratar a “realidade nordestina”. Mesmo as paisagens pernambucanas de Telles Júnior, que gozava de relativo reconhecimento nacional, estavam, segundo Freyre, longe de retratar a “realidade nordestina”. Nelas, a ausência de seres animados, de homens, de negros nos engenhos, reduziria o poder das representações. O homem e a sociedade pernambucana apareciam apenas como vestígios.

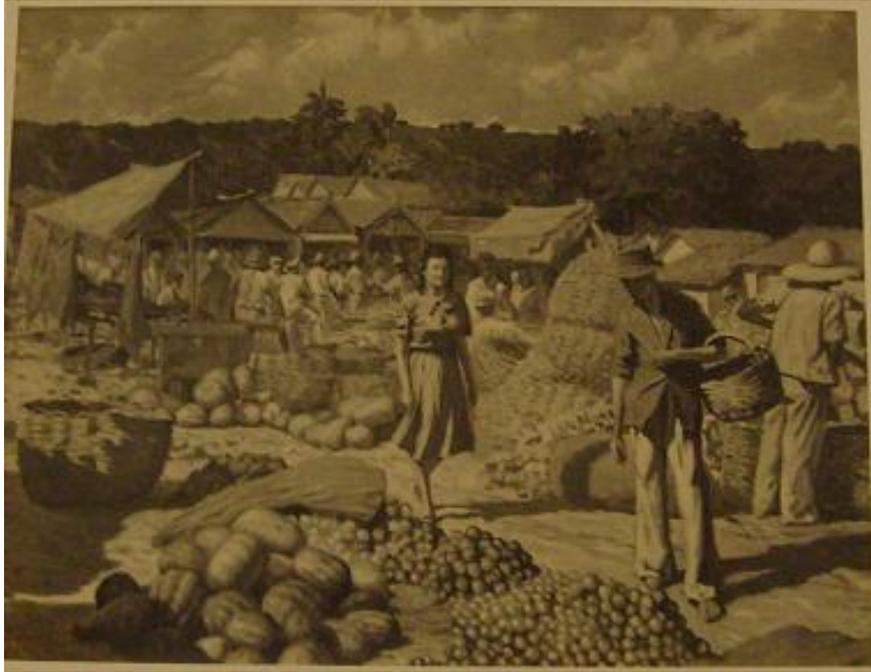


Figure 24: Baltasar da Câmara¹⁷⁰. Laranjas e Jerimuns. 1942

Em *Laranjas e Jerimuns*, o paisagismo social é construído a partir de um realismo que a pintura acadêmica proporcionava ao artista. A dinâmica de uma feira é retratada de forma extremamente detalhada, em primeiro plano os protagonistas são as frutas e leguminosas, mas o homem local, ou melhor, regional, aparece com suas roupas e chapéus que os contextualizam no plano de uma feira: os vendedores negociantes, a mulher compradora, os balaios e as multidões narravam a dinâmica de um espaço que simbolizava o homem do campo. O detalhe de homem que se aproxima das laranjas e observa segurando um balaios, retrata o biótipo e o jeito típico de se estabelecer em uma feira.

Não importa o quão universal o pintor julgue sua arte, para Freyre, nas telas, haveria sempre uma manifestação da região que formou o artista. Ou

¹⁷⁰Óleo sobre tela de Baltasar da Câmara. Pintor e professor ativo em Pernambuco na primeira metade do século XX. Vindo para o Rio de Janeiro, estudou na antiga escola de Belas Artes, onde foi discípulo de Carlos Chambelland. Desde 1925, revelando então preferências pelos temas regionais populares e pelo retrato, participa do Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, tendo obtido menção honrosa (1926), medalhas de bronze e de prata (1930), ainda comparecendo em 1936 e 1941. Participou igualmente do Salão Baiano de Belas Artes, Salvador (1949) e realizou individuais no Recife (1941) e em São Paulo. Ensinou pintura na Escola de Belas Artes do Recife. Figurou na I Exposição de Auto Retratos (1944), organizada pelo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Feira Sertaneja, composição na qual entra influências do realismo acadêmico revela sugestões luminosas do impressionismo. Imagem que compõe o acervo iconográfico Cícero Dias do Museu do Estado de Pernambuco.

seja, o regionalismo seria uma condição inescapável de qualquer produção artística. Com esse raciocínio, Freyre cria um bom argumento para classificar o *Movimento Regionalista* como um movimento de “arte moderna” ao mesmo tempo em que se vê obrigado a definir o que considera uma “boa arte moderna” e o faz em contraposição a uma “arte modernista”.



Figure 25: Eliézer Xavier. Vaqueiro. Óleo sobre tela. 1942

O moderno estava em meio a estes salões, apesar do figurativismo, os traços do Vaqueiro são de uma pintura que rompia com a academia e trazia uma construção despreocupada com a perfeição e preocupada com o discurso imagético. O diálogo com a proposta de incentivar os artistas locais e o gosto pela arte, tomava o discurso regional como álibi para legitimar a institucionalização de um quadro como este, que trazia um homem do campo trajado do seu cotidiano de sobrevivência.



Figure 26: Lauro Villares. Maracatu. Óleo sobre tela. 1943.

O regional era desenvolvido a partir de elementos da cultura popular, o cortejo de maracatu quebrava toda uma tradição de paisagens bucólicas e naturalistas, e dava lugar ao registro da cultura. O fotografo que acompanha o cortejo simbolizava a função do artista em meio as negociações políticas com o Estado, ou seja, acompanhar a cultura de representá-la com códigos compatíveis com o cotidiano das pessoas que freqüentassem os salões. Este discurso imagético regionalista iria contribuir para formação de um riquíssimo acervo do Museu do Estado, que buscava amalgamar o erudito com o popular, e moderno com o acadêmico, numa dinâmica que pode ser dramatizada por conceitos sociológicos da arte.

Nesse ponto, as formulações de Pierre Bourdieu sobre movimentos regionalistas podem ajudar a elucidar os mecanismos de positivação simbólica de áreas periféricas tais como os agenciados por Freyre. Em seu artigo, o sociólogo francês desenvolve a tese de que a reivindicação regionalista é uma resposta à estigmatização que produz a “região” enquanto “província”. Ou seja, se o “centro” atribui valor de “província” a uma região afastada simbólica e socialmente dele, o movimento regionalista responde a esta estigmatização tentando positivá-la. O “centro” detém capital material e simbólico que a “província” não possui e, portanto, é capaz de estigmatizá-la como região menor. É dessa existência estigmatizada que surgem as reivindicações

regionalistas na busca da inversão dos sinais negativos do estigma imputado pelo “centro”.¹⁷¹

O exemplo de Vicente do Rego Monteiro para estruturar essa análise é interessante, ele consagrou-se como um autêntico modelo de artista modernista à medida que avançava o regime de Vargas e as empresas de descobrimento cultural das figuras de brasilidade, e sua carreira é exemplar para visualizar, por contraste, o sistema de produção artística circundante e suas possibilidades de expansão. Desse modo, representa o tipo de personagem decisivo de um campo de produção cultural e de uma classe de agentes disponíveis para as empresas de relativa "cooptação" no campo de poder.

Apesar de toda expressividade das paisagens e retratos, é no gênero representante da academia: a natureza morta, que irá circular os vencedores destes salões durante todo os anos trinta e quarenta, e boa parte destes pódios são ocupados pelas pinturas de Vicente do Rego Monteiro.

¹⁷¹Diz Bourdieu em seu ensaio: “é porque existe como unidade negativamente definida pela dominação simbólica e econômica que alguns dos que nela participam podem ser levados a lutar [...] para alterarem a sua definição, para inverterem o sentido e o valor das características estigmatizadas [...]”.BOURDIEU, P. A Identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p. 107-132.



Figure 27: Vicente do R. Monteiro. Natureza Morta. 1942¹⁷²

Nesta natureza morta, de autoria de Vicente do Rego, vencedora do salão de 1942, vemos uma mesa de um artista detalhista que nos traz elementos tentadores para que um historiador tente invadir o universo privado do pintor. O que primeiro chama atenção é a arrumação de objetos regionais em cima de uma mesa pentagonal. Uma garrafa de cachaça, de vidro, em cima de uma jornal dobrado, ao lado de uma botija de barro, nos traz um pouco do lado boêmio de um pintor polêmico que morou nas ruas mais boêmias da Paris do início do século XX e que tinha como hobbie a produção de cachaças artesanais para degustar com os amigos.

As peças de louças, que dividem o espaço da mesa com um jogo de baralho, expõem a presença do pintor nesta obra. Bananas da terra, soltas do cacho uma por uma, e arrumadas de forma geométrica, trazem a tradição da presença das frutas na natureza morta. As cartas viradas, expondo parcialmente um jogo, traz uma discreta ousadia de um modernista que estava expondo sua obra para jurados de um sistema político disciplinador. Abrir seu

¹⁷²Natureza Morta de autoria de Vicente do Rego Monteiro, vencedora do Salão Anual de Pintura do ano de 1942, pertencente ao acervo do Museu do Estado de Pernambuco – MEP.

mundo privado para o público não parece ser a intenção do autor, pois as negociações estão presentes nesta obra. O discurso regional cumpre rigorosamente o que o edital pede:

Elementos da cultura pernambucana estão presentes no quadro, mas o vício do pintor boêmio também. O ângulo que o pintor produz sua natureza é o foco que rompe com a tradição do gênero, pois a visão diagonal, quase que por cima dos objetos, vai de encontro com as naturezas mortas que expõe em um ângulo horizontal. Contudo o modernista vai além e expõe seu cotidiano no simples ato de pintar os reflexos da luz da manhã se projetam na xícara, na garrafa e no suporte das frutas. As janelas refletidas levam o observador a se perguntar: Como seria o ambiente em que o pintor trabalhava? Ou ainda, como era a cidade além destas janelas? As respostas seriam frutos da contemporaneidade da mente deste historiador que aqui escreve, mas um poema dedicado ao pintor traz algumas respostas:

Eu vi teus bichos/ mansos e domésticos:/ um motociclo/ gato e cachorro. / Estudei contigo/ um planador, / volante máquina, incerta e frágil. / Bebi da aguardente/ que fabricaste, / servida às vezes / numa leiteira. / Mas sobretudo / senti o susto/ de tuas surpresas. / E é por isso / que quando a mim / Alguém pergunta / tua profissão/ Não digo nunca / Que és pintor / Ou professor / (palavras pobres / que nada dizem / dessas supresas); / Respondo sempre: / - É inventor, / trabalha ao ar livre/ De régua em punho, / Janela aberta / sobre a manhã.¹⁷³

Esta poesia, não é um subterfúgio que facilita a vida de um historiador, somente pelo fato de esta tratando com palavras, ela é uma impressão poética e plástica de um artista falando de outro. Sua descrição traz um pintor que vai além de seu ofício, ou seja, um homem criador de algo. Seus atos rompem as esferas do oficial, do tradicional e do moderno. Um político antes de tudo, que se exprimia através das artes visuais, e um artista que se manifestava através da política. Mundos extremos que em meio às crises utópicas do mundo entre guerras, se cruzavam e levavam os artistas para as esferas das discussões sociais. A atuação política de Vicente corresponde as negociações traçadas entre o campo cultural e o campo do poder, com isso passemos a analisar o artista político que foi Vicente do Rego Monteiro.

¹⁷³Poema "O Engenheiro" de autoria de João Cabral de Melo Neto, dedicado ao amigo Vicente do Rego Monteiro, este que publicou boa parte das primeiras obras do poeta.

No Salão de 45, acontece um fato inusitado, pois alegando que os trabalhos não atingiram “um nível artístico” que correspondesse à finalidade do Salão, de intensificar o movimento artístico local conservando suas características de escola própria, mantendo a tradição cultural do Estado, a comissão organizadora, composta por Jarbas Maranhão, Hélio Feijó, Manoel Bandeira, Newton Lins Buarque Sucupira e Silvio do Rego Barros Mesquita, decidiu não conceder premiação.

3.5. “DIGA-ME COM QUEM TU ANDAS E EU DIREI QUEM TU ÉS”:VICENTE DO REGO MONTEIRO E A SUA AÇÃO POLÍTICA NA REVISTA RENOVAÇÃO.

Irônicos, críticos, discretos e políticos, adjetivos que por vezes acompanham as obras os artistas plásticos brasileiros. O “ser político” nas artes muitas vezes se confundem com o ser moderno, é esta construção do moderno e do político que iremos abordar nestas linhas. Em ano de bienal em São Paulo cujo o tema remeta as tensões da Arte e Política: “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, possibilidades de discussões sobre o artista plástico e suas experiências intelectuais podem ser pensadas no campo tenso e frutífero das relações entre arte e política. A obra de Gil Vicente, *Inimigos*, exposta na Bienal, gerou polêmicas sobre o dever do artista na sociedade, expondo desenhos do próprio artista executando autoridades públicas, e me fez pensar como estas tensões surgiram em Pernambuco do interesse político sobre a arte, agenciando a subjetividade artística¹⁷⁴ em pró de projetos de reconstrução da nação.

O recifense Vicente do Rego Monteiro, nascido em 1899 e morto em 1970, também no Recife, seis meses antes de completar 71 anos, teve uma vida altamente produtiva e variada. Vivendo grande parte do seu tempo em Paris, para onde foi pela primeira vez aos 12 anos, foi desenhista, gravador, pintor, escultor, poeta, tradutor – o primeiro a divulgar Mallarmé no Brasil –,

¹⁷⁴Entendemos que o agenciamento da subjetividade é feito por inúmeros fatores, como os sociais/além do indivíduo (composto por relações familiares, de trabalho, amigos, etc.); os individuais/aquém do indivíduo (a lógica dos afetos); os dispositivos maquínicos ou não-humanos (como a mídia e a linguagem), sobrepondo-se a isso as escolhas emocionais do sujeito social. Ver em GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 5ª. Ed. São Paulo: Ed. 34, 2008. p.19

tipógrafo, diagramador, ilustrador, editor, autor de espetáculos teatrais e radiofônicos, cenógrafo e figurinista. Fundou e promoveu diversos salões de artes e congressos de poesia, além de ter sido um dos fundadores do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco e de ter trazido para o Brasil, pela primeira vez, em 1930, uma exposição com os principais nomes do modernismo europeu: Picasso, Léger, Matisse etc. Suas atuações, entretanto, não se encerram aí. Vicente foi também político e mecânico amador (foi candidato a vereador do Recife e tentou construir um planador)¹⁷⁵.

A redescoberta do pintor Vicente do Rego Monteiro no século XXI, trouxe as atuações de um sujeito versátil a tona, não só aquele pintor do velho modernismo brasileiro, mas um agente preocupado com o seu tempo, atuando nas artes, imprensa, tecnologia e política. Vivendo os surtos de modernidade nos anos trinta, não só no Recife, mas no mundo, como se cada ato fosse minuciosamente elaborado, ou melhor, politicamente pensado. Já não é novidade para a história e ciências sociais o estudo sobre a atuação política destes intelectuais artistas nas esferas do poder em seus tempos. Contudo, boa parte dos trabalhos esquecem que fazer política não é somente se candidatar a vereador, como o Vicente fez, e sim elaborar discursos engajados que podiam estar não somente na escrita, mas também nas imagens pictóricas.

Vejamos uma imagem produzida pelo artista político, Vicente do Rego, para Revista Renovação em que retratava o presidente Getúlio Vargas em posição de grande chefe do Estado:

¹⁷⁵Disponível em www.continenteonline.com.br/index.php?option=com_content. Acesso em 10 de ago. 2010.



Figure 28: Revista Renovação. 1941.

A imagem do presidente Getúlio Vargas é gravada de forma imponente, um líder de olhar firme, mirando algo, demonstrando firmeza de uma grande líder. Esse é um interessante exemplo do artista plástico utilizando sua arte para representar suas convicções políticas. A prática de difundir imagens monumentais de líderes políticos foi amplamente utilizada pelas mais diferentes organizações políticas durante o século XX. A Alemanha de Hitler foi o melhor exemplo-, os chefes, em suas fotos oficiais, frequentemente vestem uniformes e estão em poses triunfantes. Dessa forma, as imagens eram usadas para estreitar as relações entre “o homem comum” e o líder. E a utilização de artistas para produção destas imagens em jornais oficiais ainda é pouco estudado hoje no Brasil, pois o diálogo entre suas concepções estéticas com os recursos gráficos e midiáticos produzem referenciais e discursos que dialogam com as tensões produzidas no contato entre a arte e a política.¹⁷⁶

¹⁷⁶Ver em Revista de História da Biblioteca Nacional. Ameaça fascista? O integralismo ontem e hoje. Ano 6. Nº 61. Outubro de 2010.

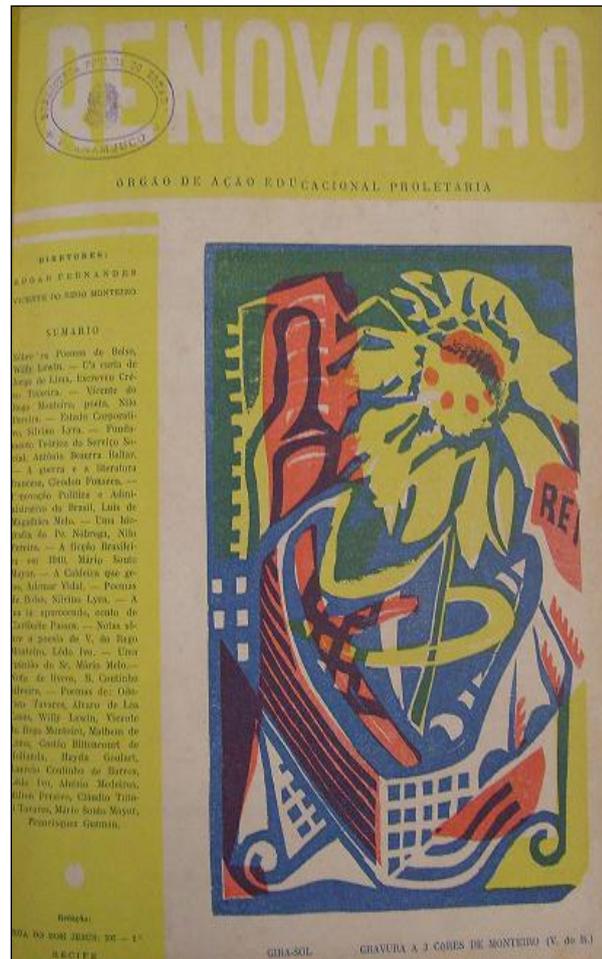


Figure 29: Revista Renovação. 1941. Acervo da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco

A gravura de Vicente do Rego Monteiro onde o colorido patriótico, composto pelas cores azul, verde e amarelo, ilustra a tonalidade do ideal renovador que o artista queria passar para a população do Estado¹⁷⁷. Traços modernos de uma gravura feita em velocidade trazia em primeiro plano a flor do girassol, símbolo da renovação, flor que renasce em todo verão cada vez mais forte e vigorosa. As capas não só traziam performances modernas, mas também imagens de santos católicos:

¹⁷⁷ Utilizamos aqui o termo Estado pela abrangência da circulação da revista, que tinha como objetivo, descrito pelo próprio Vicente na revista em interiorizar não só o periódico, mas também as idéias de renovação expostas pela revista.



Figure 30 e Figure 31: Revista Renovação. 1939. Acervo da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco.

Elas traziam reproduções de pinturas de santos católicos correspondentes aos meses de lançamento da revista, as mensagens católicas cristãs eram bem presentes nos textos assinados pelo pintor Vicente, este que mostrava um discurso complexo e variado em seus textos sobre política, cultura e religião. A veiculação do discurso católico era recorrente aos intelectuais ligados ao projeto do Estado Novo¹⁷⁸, igreja e pátria se uniu para construir um discurso que objetiva traçar condutas retilíneas ao comportamento da sociedade brasileira, a presença da igreja na construção de um novo Estado legitimava as ações do poder. Com isso para analisarmos o discurso político e ideológico do artista plástico Vicente do Rego, precisamos construir sua trajetória social para configurarmos sua entrada no espaço político vigente no Estado Novo.

¹⁷⁸Ver em ALMEIDA, Maria das G. A. de. A Construção da Verdade Autoritária: Palavras e Imagens da Interventoria de Agamenon Magalhães em Pernambuco (1937-1945). São Paulo. Humanitas/USP. 2001. P.125.

3.6. VICENTE E SEUS AMIGOS

As confabulações da vida familiar deste artista iram lhe lançar de forma definitiva na política. Quando Vicente retornou da França em 1929, parte de sua família já mantinha relações próximas com o quadro político vigente. Sua irmã e pintora Fédora do Rego Monteiro, acabara de constituir matrimônio com o inspetor estadual dos monumentos nacionais¹⁷⁹ e deputado federal Aníbal Fernandes. Marido este que configurou a formação do campo artístico na cidade do Recife durante os anos trinta, reabrindo o Museu de Arte e História Antiga de Pernambuco e inaugurando as Exposições Gerais de Belas Artes, fomentando a produção artística local em nome de uma educação estética que visava formar códigos culturais para o universo das artes plásticas. Uma das suas primeiras medidas é influenciar Vicente do Rego Monteiro a retornar para o Recife trazendo consigo a Exposição da Escola de Paris. Composta por quadros de Picasso e Matisse, como proposta de educar o meio que corria o risco de cair em “degeneração cultural”.

A concepção de degeneração cultural era proveniente de referenciais evolucionistas que circulavam no início do século XX pelo país, cedidos pelos estudos biológicos das raças. O conjunto dos modelos evolucionistas não só elogiava o progresso e a civilização, como concluía que a mistura de raças heterogêneas era sempre um erro, e levava à degeneração não só do indivíduo como de toda a coletividade. Fazendo as vezes de uma ideologia da cultura nacional, as teorias raciais cumprirão no Brasil papéis distintos, em uma sociedade na qual a falta do indivíduo, das instituições e do formalismo do Estado, tão desfigurado em meio à dispersão dos poderes locais, era fato, as teorias raciais pareciam estar no lugar, à medida em que o problema da

¹⁷⁹A inspetoria funcionava do Palácio da Justiça, e era ligada diretamente a Secretária de Negócios Interiores, sua criação foi acompanhada pela reinauguração do Museu de Arte e História Antiga de Pernambuco, constituindo dois órgãos de ação direta na administração do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco.

nacionalidade como que escapava do plano da cultura para se transformar em uma questão da natureza¹⁸⁰.

3.7. VICENTE E A RENOVAÇÃO:

Tendo-se iniciado nas artes gráficas em princípios dos anos 30, quando colaborou com a revista Montparnasse, foi entretanto a partir de 1939 que o artista começou realmente a dar vazão a seu interesse pela atividade de editor. Data de julho deste ano o lançamento da Revista Renovação, da qual foi um dos diretores, ao lado de Edgar Fernandes. Os anos seguintes, até 1946, quando retorna a viver em Paris, coincidem com a edição dos primeiros livros que imprimiu. Homem engenhoso e industrioso, a revista tinha orientação absolutamente sintonizada com os objetivos do Estado Novo em meio a diversos artigos sobre arte, corporativismo, sindicalismo, escotismo¹⁸¹.

Renovação é movimento cristizador dos valores nacionais trabalhando a grandeza da pátria. A dois anos de distância, apenas do romantismo crepuscular do parlamento inoperante ergue-se o Estado Novo Brasileiro, despertando em cada cidadão um novo sentido de vida, capaz de assegurar a coletividade a conquista de suas nobres aspirações; Renovação não é uma revista nascida de egoísmos pessoais, de capelas literárias ou intrigas, de jovens envelhecidos pelo pessimismo e ambições desmedidas; Renovação é a síntese de uma vontade despreziosa que vai realizar em Pernambuco a elevação do nível espiritual das classes trabalhadoras, construindo sobre alicerces cristãos a grande obra do futuro. Renovação é ação cultural, artística e ideológica, e como tal obedece as necessidades inelutáveis do novo regime; Renovação é o marco da sensibilidade da nossa raça precedendo a lenta adaptação do médio conformismo dos pseudos-progressistas. Renovação será, por certo, combatida e por vezes incompreendida pelo espírito rotineiro acadêmico. Nada, porém, a deterá nesse afan patriótico de fazer-nos dignos do grande Brasil de amanhã.¹⁸²

Texto de abertura da revista, elaborado por Vicente do Rego em parceria com Edgar Fernandes, jornalista da época, onde diversos

¹⁸⁰Ver SCHWARCZ, L. M. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das letras, 1933.

¹⁸¹Ver em TEIXEIRA, Flávio Weinstein. O movimento e a linha: presença do teatro do estudante e do gráfico amador no Recife (1946-1964). Recife: UFPE, 2007.

¹⁸²MONTEIRO, Vicente do Rego. Revista Renovação. Julho de 1939. P.01.

posicionamentos do artista podem ser analisados sobre a óptica do engajamento político de Vicente no projeto de construção do Estado Novo. A idéia de ação movimentava o discurso ideológico de várias correntes políticas da época, como o caso do integralismo, contudo o diferencial entre as propostas de ação cultural e educacional estava na ação artística, esta pautada em uma elevação do nível espiritual da sociedade. Podemos compreender esse nível espiritual por sensibilidade artística, um ideal encontrado no iluminismo que tomava a arte elemento capaz de renovar e guiar o comportamento daqueles que apreciavam.



Figure 32: Vicente do R. Óleo sobre tela. Acervo de Ranulpho Galeria de Arte

Tomamos essa pintura, produzida em 1924, como exemplo para analisarmos esse encontro entre suas linhas arrojadas e modernas com o clássico, de seus elementos do cristianismo pintados com o ocre da terra que Vicente molda seu posicionamento político. Suas experiências de intelectual estavam tanto nas suas pinturas repletas de elementos híbridos de uma cultura que estava em busca de uma identidade num passado "primitivo", mesclando com a preservação de lembranças estilísticas como a frontalidade e a solenidade do ritual religioso, quanto nos seus projetos gráficos e discursivos que lançavam mão de um certo modernismo despido de pudores para enveredar em ações conservadoras que acreditavam no controle e na força.

Com isso a ação política estava tanto na arte quanto no discurso, partilhando sentidos que traziam na pintura elementos políticos como: ruptura, nacionalismo e cultura.

Contudo, as relações do artista com suas obra não são abandonadas em detrimento da política, a Revista Renovação tinha espaço para ações artísticas, não somente em forma de imagem, mas em discussões em tom de crítica, esta direcionada a produção artística que vinha se formando no país, em texto intitulado: “O Eterno em Arte”, Vicente discuti:

O que diferencia uma obra de arte antiga de uma obra de arte moderna é a qualidade espiritual. Obras de arte de autores desconhecidos, como as que hoje apresentamos aos nossos leitores, possuem os valores essenciais para serem obras de arte em todas as épocas, prescindindo de rótulos de autenticidade. Quantas obras de arte moderna, anônimas, suportariam uma tal experiência, em mercado de arte, onde unicamente os “trade-mark” estabelecem a disparidade de preço? Na realidade não existe arte moderna ou antiga, existe valores eternos. Arte não é moda, nem modismo é arte. Os mestres primitivos sentiam e executavam em ritmos, em cores, em linhas e formas, e por isso essencial permanente não envelheceu. A arte burguesa do século XX, materialista, à procura do mundo objetivo, esquivando-se das verdades espirituais, limitou-se a procura superficial da forma, atingindo a perfeição das decalcomanias acadêmicas ou reprodução fotográfica dos objetos. Com a descoberta da fotografia, as artes plásticas voltaram a sua justa finalidade. O artista deixou de ser uma simples objetiva ou camera escura e daí a volta aos valores eternos e a nossa admiração pelos mestre primitivos.¹⁸³

Os elementos que sobrevivem na obra de arte em meio ao mundo moderno voltassem ao agenciamento da subjetividade, onde qualidade espiritual confunde-se ao eterno, elemento capaz de garantir a perpetuação da obra. O mercado vinha como inimigo destruidor de novas possibilidades, e o retorno ao passado garantia a obra elementos primitivos, intocados como ritmo, cores e formas. A arte tinha um propósito, a capacidade de manifestar elementos espirituais que podiam solucionar problemas que ocasionavam as causas da degeneração cultural, a utilização de expressões religiosas legitimavam a arte como símbolo de elevação cultural, propósitos do Estado Novo, de acordo com a historiadora Maria Bernadete sobre a arte neste período:

¹⁸³ MONTEIRO, Vicente do Rego. Revista Renovação. O Eterno em Arte. Julho de 1939. P.07.

Já que o capitalismo esgotara sua área visível de expansão, é no invisível, na vida em sua potência de variação, que se encontram os novos alvos de investimento, ou seja, o neocapitalismo estimula e sustenta modos de subjetivações singulares, para serem em seguida reproduzidos, apartados, reificados e transformados em mercadoria: clones fabricados em massa, comercializados como identidades prêt-à-porter. A arte poderia ser o meio, também invisível, de resistência a este modo capitalista de produção, já que “a arte constitui um manancial privilegiado de potência criadora, ativa na subjetividade do artista e materializada em sua obra.”¹⁸⁴

A figura do burguês não era somente inimigo da produção artística, por projetá-la aos mandos do mercador, também era um inimigo vital ao Estado que estava pleiteando todo controle das produções, intervindo nas instâncias mais lucrativas da sociedade. A arte como matéria prima do Estado, tinha a capacidade de carregar símbolos na eternidade, projeto de grande interesse para o futuro, com isso as artes viram assunto da política por serem capazes de educar o espírito e eternizar a construção deste gosto pelas artes financiadas pelo próprio governo.

Diante destes discursos era interessante que uma revista, que pregasse a renovação de valores diante de um Estado Novo a favor de projetos artísticos que articulassem ação e vivências dentro do universo das artes, que pudesse associar o valor do gosto pela arte aos problemas do cotidiano da sociedade pernambucana dos anos trinta e quarenta. A idéia do belo desejado pelo governo deveria estar nos projetos urbanísticos de destruição de mucambos, trazendo beleza e assepsia aos olhos da população, de acordo com Vicente:

Sabemos por antecipação que nada resiste a ação destruidora do tempo; que somente o amor conserva e transmite de geração a geração os legados da família, as obras de arte, a civilização. Construir é renovar. A campanha em prol da extinção do mocambo, pela construção de casas higiênicas populares, oferece ao operário pernambucano o mínimo de beleza e conforto. A emulação benéfica que o fará encontrar a alegria de viver. A casa própria desperta-lhe um novo sentido de vida, sobretudo, si ela for construída em zona salubre e tranqüila. 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. O espírito e o conteúdo desta ação, desenvolve a concepção que é própria a economia corporativa brasileira. Iniciativa do poder público, da economia particular e, conseqüentemente, do capital. Devemos fazer sobressair o princípio da equidade da distribuição do crédito. Essa distribuição, feita sobre a disciplina e o controle do Estado, significa o fim do

¹⁸⁴FLORES, Maria Bernadete Ramos. Estética do Corpo e da Pedra: Ciência e arte na política do belo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 21-39, jan.-jun. 2006 P-23.

particularismo, do predomínio de grupos ou categorias. Enfim, a época do capitalismo egoísta é uma lembrança do passado, corajosamente combatida pela economia corporativa do Estado Novo.¹⁸⁵

Nada melhor do que um artistas plástico para legitimar projetos de destruição e limpeza urbana e paisagística do Estado Novo. As paisagens do mundo moderno atrelavam, neste período, beleza e limpeza, que iriam invadir as projeções de comportamento da sociedade. O espírito dos habitantes de um novo Estado deveria ser belo, harmônico e contido, ao mesmo tempo que limpo do caos urbano que o passado tinha deixado. A idéia de interesse público prevaleceria, política ou simbolicamente, ante os interesses individuais. Foi este um dos caminhos em que se tornou possível promover o pensamento de unidade nacional, especialmente dentro do Estado Novo: era preciso escapar do individual, que era fragmentário, em busca do público ou do bem comum, unificador. Somente a unidade das origens e a ancestralidade comum de toda a nação deveriam servir para ordenar o caos, encerrar os conflitos, irmanar o povo e civilizá-lo.¹⁸⁶ Trazia o poder do Estado em se utilizar da arte como projeto de reformar condutas e hábitos, carregados de elementos do Estado antigo da República Velha. Vicente lançava dados sobre economia, estética e urbanismo para esclarecer o papel do Estado Novo, capaz de traçar uma economia corporativa que iria estimular modelos civilizados de gerir a casa, a rua e a política.

A figura do Estado era representado por um homem, este que tinha a função de renovar espírito, forma e função dentro da sociedade brasileira. Vicente do Rego o representou na Revista em forma de busto, gravado graficamente pela imprensa local e assinado pelo artista. Ao se aproximar do criador do novo Estado, Vicente tinha as regalias de um funcionário público, mas não deixava de exercer seus ideais artísticos negociados diante dos espaços concedidos pela política do período.

¹⁸⁵MONTEIRO, Vicente do Rego. Revista Renovação. Outubro de 1939. P.01.

¹⁸⁶Ver em CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. Revista *TOPOI*, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, p.313.

4.0. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo que levou a institucionalização das obras de arte em Pernambuco, nos anos trinta e quarenta do século XX, formou resultantes da criação de espaços oficiais de exposição e competição artística: os salões. As configurações destes espaços são mostras da capacidade que o governo tinha em agenciar diversas esferas ligadas ao campo das artes em Pernambuco. Os salões oficiais de arte levaram o governo do estado ao poder de mecenato da produção e aquisição de obras de arte. Os artistas que participavam destes certames negociavam sua produção em nome de uma legitimação oficial e sua sobrevivência enquanto profissionais. As obras expostas nestes salões compuseram a construção de um projeto identitário nacional que se utilizava de símbolos imagéticos para compor e legalizar um discurso político sobre a cultura nacional e local.

Com isso, a formação de um campo artístico pernambucano necessitava de uma narrativa histórica que elencasse personagens principais, marcos periódicos, fatos e episódios que contribuíssem para a consolidação da invenção de uma tradição artística local, legitimando a funcionalidade e existência de salões de artes no Estado. Então a história da arte pernambucana foi inscrita através de intelectuais ligados a política que, por meio de um leilão de arte, encontraram o grande herói que representaria a dificuldade de ser artista nos governos anteriores: Telles Júnior, mas que venceu, depois de sua morte, com a compra dos seus quadros pelo governo do Estado.

Os salões passariam a ser mecanismos de coleta e financiamento da arte em pró desta tradição e narrativa histórica construída. Trazendo artistas locais, bem sucedidos pelo mundo, para compor estes certames juntos a anônimos e artistas que só expunham suas obras apenas pela região. Paralelo a estas competições o Museu do Estado ia formando sua coleção oficial a partir deste discurso de fomento a arte e formação do gosto artístico para população, ou seja, o Museu do Estado é fruto de uma partilha de sensibilidades entre o Estado e os artistas, para além de consolidar sua reserva técnica de obras,

formar coleções que contassem a história local a partir de imagens pictóricas negociadas.

A investigação de coleções culmina na análise de instituições e lugares de memória, uma vez que estes abarcam o espaço do visível e invisível no que diz respeito à composição de objetos de valor simbólico e imaginário. Pomian (1984, p. 64) ao definir o conceito de coleção evidencia a exposição ao olhar, porém esclarece não se tratar apenas do olhar humano, uma vez que o importante é “a convicção [...] que exista ou possa existir um espectador outro, ao qual se deve permitir que pouse o olhar sobre objetos pertencentes aos vivos.” Neste sentido os objetos de coleção se conduzem como mediadores entre o colecionador e os espectadores e o mundo *invisível*, segundo Gonçalves (1999, p. 24) a função mediadora do objeto seria resultado de seu desligamento dos circuitos econômicos e sua inserção em lugares especiais e “sua conseqüente especialização enquanto objetos cuja vocação é significar (daí o termo 'semióforos' que a eles reserva).”

A relação entre a arte e a política, de acordo com o sociólogo Miguel Chaia, trata-se de um paradoxal encontro, na qual as partes envolvidas estabelecem instáveis equilíbrios, porém, sempre de fortes intensidades. Por vezes, uma incômoda reunião, outras vezes, uma surpreendente união. A dinâmica que movimenta essa relação é multidirecional.

Como todo agir contém um elemento de virtuosidade, e o virtuosismo é a excelência que atribuímos à prática das artes, a política tem sido com freqüência definida como uma arte. Não se trata, é claro, de uma definição, mas de uma metáfora, e esta se torna totalmente falsa se incorremos no erro comum de considerar o Estado ou o governo como uma obra de arte, ou como uma espécie de obra prima coletiva¹⁸⁷.

Diante desta problemática é possível pensar que não há política sem estética, uma vez que o seu funcionamento, para ser produtivo e eficiente diante de indivíduos ou no tratamento das massas, exige recursos, instrumentos, como os salões, rituais e diferentes fontes de energia. Pode-se, ainda, contatar que toda arte parta da possibilidade da agitação social, agitação no sentido de movimento e desconstrução dos espaços.

¹⁸⁷ARENDRT, H. A condição humana. São Paulo. Forense-Universitária, Salamandra Consultoria Editorial e Editora da USP. 1981. P.61.

Compreender o mundo da arte exige uma percepção sobre o objeto artístico e os sujeitos sociais envolvidos com a sua produção, circulação e consumo. Requer uma percepção processual cujo pressuposto é uma ação coletiva que reúne vários sujeitos envolvidos diretamente ou não com o fazer artístico. Nessa perspectiva, o presente trabalho de pesquisa se propôs a investigar a formação e estruturação do campo artístico em Pernambuco, nos anos de 1930 e 1940, a partir da relação entre os salões de pintura e as políticas de construção do gosto pelas artes neste período. Colocando em questão as narrativas da história da arte em Pernambuco e a política de educação estética como construções simbólicas e negociadas entre os artistas intelectuais e outras esferas do campo do poder.

As obras que compuseram a memória destes salões revelam o papel do estado como mecenas, além de dar visibilidade ao papel assumido pelas artes nos projetos políticos que caracterizaram a construção da sociedade local. A pintura se integrou ao processo de afirmação de uma ordem de poder, a qual tinha na vida urbana e na imagem da capital do Estado de Pernambuco, Recife, um dos seus elementos de definição. A análise da criação artística em Pernambuco apresenta um mundo diversificado de formas e revela um universo diversificado de imagens.

Por outro lado, apesar da importância da participação do Estado, o processo de oficialização dos salões de artes e de institucionalização das artes plásticas em Pernambuco foi conquistado, também, pelo trabalho persistente de grupos de artistas locais, determinados em desenvolver projetos para o incentivo à educação, além da valorização das artes plásticas, de ampliação de público e do mercado para as artes. O fomento ao ensino ocorreu por meio da criação de instituições para formação artística, como a Escola de Belas Artes do Recife. Além disso, foram organizadas várias exposições, mostras e salões, em diferentes momentos. A oficialização dos salões na década de 1940 contribuiu para o sucesso das exposições e seu caráter oficial garantiu essa afirmação, assegurando o importante papel do Estado na fase definidora desse processo de institucionalização.

A utilização da educação estética pelo governo através de espaços artísticos, incorporou a noção do “belo” como algo arregimentado, capaz de

produzir condutas retilíneas que iriam se manifestar no cotidiano da população através do contato com a arte oficial. Um interessante processo de estetização da política, onde os atos políticos mesclam-se com a dramatização das possibilidades estéticas, instaurando um gosto pela arte construído socialmente e politicamente.

O caso de Vicente do Rego, um exemplo de artista intelectual e operário do estado, colocou em questão como a arte moderna foi tratada localmente e que contribuições este debate pode trazer para historiografia nacional sobre os modernismos regionais. No Brasil as diversidades surgidas das experiências artísticas regionais e locais permitiram o desenvolvimento de uma produção heterogênea ao longo do século XX. Existem vários Brasís dentro do moderno. A arte moderna produzida no Brasil é Plural, se constitui na ação integrada de vários sujeitos ao longo do tempo e de todo território brasileiro. O regionalismo aparece, pois, como uma temática diversas vezes recorrente nos mais diferentes gêneros da pintura e marca o debate sobre a arte moderna em várias regiões do Brasil.

A atuação do artista Vicente do Rego Monteiro no campo da política demonstrou as múltiplas abordagens que estes artistas podem ser trabalhados. Seu projeto de renovação do Estado, partiu de suas renovações estéticas, que ao entrar em contato com teorias do velho mundo passaram a ser utilizadas de forma adaptada para cultura nacional. O cosmopolitismo que vinha se formando no Recife dos anos trinta convivia com os ares ruralistas e aristocratas da terra, mesclando atuações políticas e artísticas com o velho e o novo.

A política queria se apropriar da estética, mas a estética também queria se apropriar da política, formando os primeiros exemplos no Recife de artistas intelectuais que passariam a fazer arte com a política e vise e versa. Assim o caso da relação entre arte e política na revista Renovação de Vicente do Rego configura um processo de partilhas e negociações de sensibilidades para formação de uma nova nação, projetando um reencantamento do espírito da sociedade através da educação estética, elaborando símbolos e discurso a favor de modelos políticos que dialogavam com projetos artísticos do modernismo.

A partir daí, a noção do moderno na arte brasileira se abre para um universo mais rico e diversificado, que reúne uma variedade de experiências particulares nos âmbitos locais e regionais do Brasil. Trata-se de garantir maior complexidade ao conceito e avançar rumo a uma compreensão plural da arte moderna, capaz de dar conta da diversidade das suas formas e seus significados assumidos nos diferentes tempos e contextos. A relação entre dois artistas de épocas diferentes, mas que se apropriam da figura dos seus governantes através da arte extrapola o simples figurativos da imagem. Amizades e inimizades expõem o jogo tenso e frutífero das partilhas que a arte e a política trouxeram para o Brasil, do moderno ao contemporâneo.

A pintura pernambucana dessa fase promoveu a reinvenção de diversos “Brasis” através de imagens e símbolos que estimularam um diálogo entre a imaginação e a vida. Essa produção foi coberta por uma aura que a historiografia brasileira reveste todas as novidades da história que rompem com padrões. O projeto modernista concentrado em São Paulo, empregado em torno das pinturas, teve como resultado a anulação, na historiografia da arte, das obras feitas por pintores que antecedem a Semana de Arte Moderna, e de artistas que continuaram a produzir arte acadêmica e expondo em salões oficiais. Atuando como um agente repressor às artes que não se enquadravam nos conceitos estabelecidos modernistas.

A experiência de promover uma análise da historiografia da arte através das imagens pintadas nos mostrou como as imagens podem proporcionar diversos tipos de leituras. Sendo estas leituras desenvolvidas, não só a partir do que se pode observar pelo campo visual, mas pelo que se esconde por trás das produções pictóricas do período estudado. Leituras realizadas através de discursos produzidos pelos próprios agentes artísticos do período e da literatura escrita na época, nos mostraram sensações, visões e percepções que encarnam alma do ato de ser artista nas décadas de 1930 e 1940 no Recife.

A pintura como uma representação da memória pernambucana destes períodos, pode ser vista como uma espécie de manifestação artística que lutou contra o auge da arte e sua reprodução tecnológica, promovida por outras formas de expressão da cultura visual, como o cinema e a fotografia. Constituída não só de cores e pigmentos, mas sim de sentimentos e realidades

que refletem as construções intelectuais, populares e sociais de uma época que estava em pleno processo de transformações.

O posicionamento estratégico, no plano da produção cultural, da pintura nos Salões Oficiais de Arte em Pernambuco, pode ser encarado como uma forma de demonstrar a figura do pintor como um cidadão crítico. Promovendo novidades e sensações através de rabiscos e pinceladas objetivas e complexas. Ao se pintar o projeto regionalista, o pintor deste período passa a atuar na construção da idéia de Estado-Nação.

Ao transformar a paisagem de Pernambuco em vocabulário plástico o pintor tenta mostrar o Brasil através da cultura pernambucana, que em todos os sentidos se contrapunha à cultura caipira paulista mostrada pelos modernistas do sudeste do país. Uma linguagem construída que não só buscou influências na herança popular, mas também na herança arqueológica do país, pois Vicente do Rego Monteiro mantinha estudos complexos sobre a cerâmica Amazônica, dando a sua pintura uma palheta repleta de ocre e texturas telúricas, promovendo conceitos e sensações ligadas a esses elementos.

O que a historiografia da arte precisa no Brasil é de mais pesquisas sobre a produção da arte em períodos onde a cultura artística no país não vigorava, sobre a relação arte e tempo através de constantes releituras críticas desta historiografia que clama por uma “antropofagia” de conhecimento e idéias novas sobre a arte brasileira. O problema da centralização da produção da história em trabalhos e idéias de núcleos localizados seguiu a cartilha da situação geopolítica do país, influenciando nas dificuldades de se desenvolver pesquisas nas áreas das artes plásticas.

O resultado da potência de agenciamento e institucionalização das artes em Pernambuco pode ser vista, hoje, através de um calendário, produzido pela imprensa oficial do Estado, a CEPE, que neste ano, trouxe para representar os meses do ano de 2011 as obras que compõem o acervo do Museu do Estado. Estado que no mês de agosto é representado pela natureza morta de Vicente do Rego Monteiro:



Figure 33: Calendário 2011 da Companhia Editora de Pernambuco.

A pintura de Vicente do Rego Monteiro aparece pela terceira vez neste trabalho para compor o seu poder de resignificações ao longo do tempo. Um quadro pintado para um salão passa a ser institucionalizado pelo o maior colecionador de arte de Pernambuco: o Estado. Ao retirar de um objeto o seu valor utilitário e agregar um valor simbólico o colecionador institui um caráter de excepcionalidade, porém o valor simbólico atribuído a um objeto inicial pode se estender por categorizações ou semelhanças. Neste sentido podemos entender os objetos de coleção como uma representação de seus colecionadores, uma vez que estes lhe atribuem valores e resignificações, reordenando seu próprio mundo:

A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma *abstração* e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constituem-se pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada.¹⁸⁸

¹⁸⁸BAUDRILLARD, J. "O sistema marginal: a coleção". In: _____. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2004. P.94.

Assim a institucionalização das artes em Pernambuco deram ao Estado o direito de possuir telas pintadas por grandes artistas e reproduzi-las como símbolos da cultura artística local e da capacidade do Estado em fomentar e agenciar subjetividades artísticas e culturais. As pinturas dos salões de arte de Pernambuco são símbolos capazes de representar o campo artístico local negociado através de ações intelectuais e políticas que deram a arte o poder de educar o gosto artístico da população, ou melhor, educar a população para o belo, dentro de um elaborado processo de alfabetização dos sentidos.

4.1. FONTES E BIBLIOGRAFIA

Periódicos

Diário de Pernambuco 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1936, 1937, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945.

Jornal do Comércio 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1936, 1937, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945.

Folha da Manhã 1941, 1942, 1943.

Folha da Tarde 1941, 1942, 1943.

Revista Crítica 1929.

Revista Renovação 1939, 1940, 1941, 1942.

Revista de Pernambuco 1937.

Boletim da Associação Comercial de Pernambuco 1937.

Boletim da Cidade e do Porto do Recife 1941.

Revista O Brasil Artístico 1896.

Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco 1957, 1958, 1959.

Correspondências de Murillo La Greca. Museu Murillo La Greca. 1930, 1931.

Boletim da Liga de Higiene Mental de Pernambuco: Surrealismo e Esquizofrenia 1932.

Catálogos dos Salões de Belas Artes de Pernambuco. 1942, 1943, 1944, 1945.

Editais dos Salões de Artes de Pernambuco 1942, 1943, 1944, 1945.

Ata do Júri dos Salões de Artes de Pernambuco 1942, 1943, 1944, 1945

Correspondências do Arquivo Cícero Dias do Museu do Estado de Pernambuco. 1929, 1930, 1931, 1933, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945.

Catálogo Geral das Galerias de Pintura e Escultura da Escola Nacional de Belas Artes. 1923

Revista Acrópolis 1941, 1943.

Revista Arquitetura e Urbanismo 1937, 1938.

Revue Mensuelle D'Art Modern 1930.

Revista Arquivos 1942, 1944, 1951.

Fontes Secundárias

ALMEIDA, Maria das G. A. A. de. *A Construção da Verdade Autoritária: Palavras e Imagens da Interventoria de Agamenon Magalhães em Pernambuco (1937-1945)*. São Paulo: Humanitas/USP, 2001.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1940*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANJOS, Moacir Jr.; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em Março de 1930. Caderno de Estudos Avançados. FUNDAJ. Recife. Vol. 12. 1998.

ARENDT, H. *A condição humana*. São Paulo. Forense-Universitária, Salamandra Consultoria Editorial e Editora da USP, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARBOSA, Kleumary de Melo. *Panorama dos Salões de arte em Pernambuco*. In: 13º ANPAP: arte em pesquisa: especificidades. Brasília: ANPAP, 2004.

BAUDRILLARD, J. "O sistema marginal: a coleção". In: _____. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California, 1982.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1).

BOURDIEU, P. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. As Regras da Arte. São Paulo: Presença II. 1997.

_____. A Identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BRUSCKY, Paulo. Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor. Recife: CEPE, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. A socialização da Arte – teoria e prática na América Latina. São Paulo: Editora Cultrix, 1980..

CANTON, Kátia. Mesa de Artista. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir (org.). Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Brasília: MEC/INL. 1973-1980.

CHAIA, Miguel. Arte e Política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. Um Jeca nos Vernissagens. Monteiro Lobato e o desejo da criação de uma arte. São Paulo: Edusp. 1995.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. Revista *TOPOI*, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003.

CLARK, T. J. A Pintura da vida moderna: Paris na arte de Menet e de seus seguidores. São Paul: Companhia das Letras, 2004.

COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Políticas Culturais. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COHEN, PETER. Documentário. Arquitetura da Destruição. Produtora Poj Filmproduktion AB, SVT Drama, Sandrews, Svenska Filminstitutet. 1988. 121 min.

COLI, Jorge. Vicente Van Gogh – A Noite Estrelada. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2006.

COUCEIRO, Sylvia Costa. Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920. (Tese de Doutorado) –

Programa de Pós- Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

DA MATTA, Roberto. *O Que faz o Brasil Brasil?* Rio de Janeiro. Rocco. 1994.

DEL CASTILLO, Sonia Salcedo. *Cenário da Arquitetura da Arte. Montagens e espaços de exposições.* São Paulo: Martins. 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo — capitalismo e esquizofrenia.* Lisboa: Assírio & Alvim, [s.d.]. (edição original em francês: 1972).

DELON, Michel. *Écrire la peinture.* Magazine Littéraire, n. 391. Marsanne, 2000.

DIAS, Elaine. *Paisagens e Academia: Félix- Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)* . Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura.* Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

ECO, Umberto. *História da Beleza;* trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador : uma história dos costumes.* Tradução de Ruy Jurgman. 2 ed., Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1994. 1v.

ENTLER, Ronaldo. *Relativizando Baudelaire: uma releitura da crítica ao Salão de 1859.* Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

FABRIS, Annateresa. *Arte e Política: Algumas possibilidades de leitura.* São Paulo: FAPESP, 1998.

_____. *Figuras do Moderno (Possível).* in SCHARTZ, Jorge (org.) *DA Antropologia a Brasília: 1920-1950.* São Paulo: FAAP. 2003.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é política cultural.* São Paulo, Brasiliense, 1983.

FERNANDES, Anibal Gonçalves. *Relatório da Inspeção Estadual dos Monumentos Nacionais.* 19 de fev 1930.

FICHER, Sylvia. Escola de Belas Artes de São Paulo (1928-1934) – São Paulo: Ática Atena, 1986. Os Arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo – São Paulo: Fapesp, Editora da Universidade de São Pulo, 2005.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. Estética do Corpo e da Pedra: Ciência e arte na política do belo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 21-39, jan.-jun. 2006.

FONSECA, Maria Cecília L. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Minc-Iphan,, 2005.

FOSTER, Hal. Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FREYRE, Gilberto. “A Pintura no Nordeste”, edição fac-similada, Livro do Nordeste, edição Diário de Pernambuco, Recife 1979.

GAY, Peter. A educação dos Sentidos: a experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letra. 2001.

_____. Guerras do Prazer: a experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letra. 2001.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblema e sinais. 2ªed. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. Cadernos de Antropologia e imagem. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais-PPCIS. Rio de Janeiro:1999.

GREENBERG, C. Estética doméstica. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GUATARI, Félix. Caosmose: Um Novo Paradigma Estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

INOJOSA, Joaquim. O Movimento Modernista em Pernambuco. Rio de Janeiro. Gráfica Tupy. 3 volumes. 1968/ 1969.

LAMPEDUSA, Tomasi di. O Leopardo. Tradução de Rui Cabeçadas. 3. Ed. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1963.

LIMA, Alceu de Amoroso. Humanismo Pedagógico. Estudos de Filosofia da Educação. Rio de Janeiro: Stella Editora, 1944.

LÖWY, M. & SAYRE, R. Revolta e melancolia. O Romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis : Vozes.1995.

LUZ, Ângela Ancora da. Uma Breve História dos Salões de Arte - da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro, Caligrama. 2006

MICELI, Sérgio. Imagens Negociadas. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

MICELI, Sérgio. Intelectuais à brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOSSE, George. Estética fascista e sociedade. Algumas considerações. In: MOSSE, G.,BRAUN, E. e BEM-GHIAT, R. A estética do *fascismo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa. 1999.

MOURÃO, Elder João Teixeira. Denis Diderot: a formulação de uma crítica de arte para além de um iluminismo. (Dissertação de Mestrado) – Programa de Pós- Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2008.

NETTO, Casimiro Xavier de Mendonça. Catálogo do Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Edição 1986. Museu do Estado de Pernambuco.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

PARADA, Maurício. Educando corpos e criando a nação: cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio: Apicuri, 2009.

PADBERG, Martina. Impressionismo. São Paulo, H.F,Ullmann. 2009.

POMIAN, Krysztof. Memória: Atlas, Coleção, Documento/monumento, Fóssil, Memória, Ruína/restauro. In: GIL, Fernando (Coord.). Sistemática. [Porto]: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000.

- PROSE, Francine. Caravaggio: Painter of Miracles. Perennial Books. 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo. Ed 34, 2005.
- REZENDE, Antônio Paulo. (Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de XX. Recife: FUNDARPE. 1997.
- RODRIGUES, Nise de Souza. O Grupo dos Independentes: arte moderna no Recife. 1930. Recife, Editora da Aurora. 2008.
- SILVA, Caroline Fernandes. O moderno em aberto: O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio.(Dissertação de Mestrado) Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense. Niterói: Rio de Janeiro. 2009.
- SCHILLER, Friedrich. Cartas sobre a educação estética da humanidade. São Paulo: EPU, 1991.
- SCHWARCZ, L. M. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das letras, 1933.
- SCHWARTZMAN, Simon. Tempos de Capanema. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. *In: Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SOUZA, Barros. A década de 20 em Pernambuco (uma interpretação). Rio de Janeiro. 1972.
- TEIXEIRA, Flávio Weinstein. O movimento e a linha: presença do teatro do estudante e do gráfico amador no Recife (1946-1964). Recife: UFPE, 2007.
- WACQUANT, Loic. Mapear o campo artístico. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 48, 2005.
- ZOLA, Émile. A Batalha do Impressionismo, tradução Martha Gambini, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

