



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

"DANDO FORMA, VIDA E COR": a pintura de paisagens
e a construção da identidade cultural no Recife (1922-
1932).

**PAULO HENRIQUE RODRIGUES MELO
RECIFE/2010**

PAULO HENRIQUE RODRIGUES MELO

**"DANDO FORMA, VIDA E COR": a pintura de paisagens
e a construção da identidade cultural no Recife (1922-
1932).**

DISSERTAÇÃO apresentada pelo
aluno Paulo Henrique Rodrigues Melo
ao Programa de Pós-Graduação em
História Social da Cultura Regional da
UFRPE, para obtenção do grau de
mestre, sob a orientação da Prof.^a. Dra.
Fabiana de Fátima Bruce da Silva.

RECIFE/2010

Ficha catalográfica

M528d Melo, Paulo Henrique Rodrigues
“Dando forma, vida e cor”: a pintura de paisagens e a
construção da identidade cultural no Recife (1922-1932) /
Paulo Henrique Rodrigues Melo – 2010.
138 f. : il.

Orientadora: Fabiana de Fátima Bruce da Silva
Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura
Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco.
Departamento de Letras e Ciências Humanas, Recife, 2010.
Referências

1. Pintura 2. Identidade 3. Regionalismo 4. Modernismo
5. Recife (PE) I. Silva, Fabiana de Fátima Bruce da,
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

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO

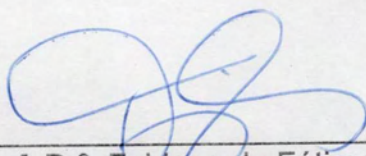
"DANDO FORMA, VIDA E COR": a pintura de paisagens e a construção da
identidade cultural no Recife (1922-1932).

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR

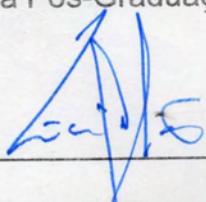
Paulo Henrique Rodrigues Melo

APROVADA EM 29/07/2010

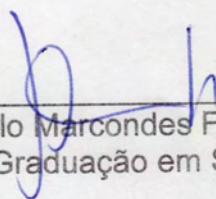
BANCA EXAMINADORA



Prof. Drª. Fabiana de Fátima Bruce da Silva
Orientadora - Programa Pós-Graduação em História - UFRPE



Prof. Drª. Lúcia Falcão Barbosa
Programa Pós-Graduação em História - UFRPE



Prof. Drº. Paulo Marcondes Ferreira Soares
Programa Pós-Graduação em Sociologia UFPE

Dedico este trabalho aos meus pais, Jaime e Elana, por serem os responsáveis por eu ter chegado até aqui.

Agradecimentos

Antes de começar a agradecer a todos que se fizeram presente nesta árdua jornada, preciso confessar que este foi o momento que mais esperei. Se teve algo que aprendi nestes dois anos, foi a importância de dizer obrigado, de olhar nos olhos das pessoas e dizer a elas o quão são importantes. Portanto, agradecer é única forma que encontro para celebrar este momento tão importante em minha vida.

Agradeço antes de tudo a Deus. Tudo o que tenho me foi permitido por Ele. Se cheguei onde cheguei, foi por que contei com sua ajuda. Ele me fez lembrar que eu não podia abraçar o mundo com braços e pernas. Ele impediu que eu descobrisse como era o fundo do poço.

Minha família foi Sua aliada nesta missão. Desde que me entendo por gente, como diria minha mãe, sempre estiveram ao meu lado. Nunca me abandonaram. Fizeram de mim o que sou hoje, ensinaram-me a andar de cabeça erguida, a lutar pelo que acredito. Não sei se um dia terei amor tão grande e benevolente como este. Sou tão grato a vocês e meu maior orgulho na vida é poder dizer que venci e continuarei vencendo, por que desistir não é característica da nossa família. Este trabalho é tanto meu como de vocês.

A Paulo, que entrou no barco durante o auge da tempestade e se faz presente agora, quando a bonança começa a chegar. Obrigado por estar ao meu lado nos momentos mais difíceis, por me ajudar a colocar a bagunça no eixo.

Aos meus queridos amigos Bruno e Cristiane Garcia, sempre disponíveis, fosse para me emprestar o ombro para chorar ou para me fazer rir. A amizade de vocês é muito preciosa para mim e desejo que se estenda para o resto de nossas vidas.

A Universidade Federal Rural de Pernambuco que me propiciou tantas oportunidades boas, que me fez aluno, professor. Saio com um aperto no coração, pois são quase oitos anos de relacionamento e com certeza a saudade será grande.

A CAPES, pela bolsa de estudos concedida. Mesmo chegando tarde, foi uma tremenda ajuda.

Aos meus incríveis professores, exemplos de profissionalismo e amor ao conhecimento. Seres que sabem antes de tudo o valor do ser humano. Agradeço não só pelo conhecimento acadêmico, mas principalmente de vida que adquiri com vocês. Pois professores como Vicentina Ramirez e Giselda Brito sempre me impulsionarão a continuar.

A minha estimada orientadora Fabiana Bruce pela paciência e atenção. Sempre calma enquanto eu me desesperava. Foi sem sombra de dúvidas o equilíbrio que faltava.

A grande impulsionadora deste projeto, professora Lúcia Falcão. Posso dizer que foi a minha heroína durante a graduação e o mestrado. Seu carisma, inteligência e elegância são invejáveis.

Ao professor Paulo Marcondes pela disponibilidade e contribuições. Suas colocações foram de tremenda importância.

A Alexsandra, sempre tão carinhosa e atenciosa. Vou sentir saudades, garota.

A todos os funcionários das instituições em que passei atrás de “pistas” para pesquisa. O trabalho de vocês é de suma importância não só para mim, mas para todos os historiadores.

Aos meus colegas de turmas por esta incrível jornada que tivemos juntos. Em especial a Bianca Nogueira, exemplo de vida, irmã que sempre quis ter e a Jordana Leão, mulher de raça, autêntica e divertida. Nunca esquecerei o quanto aprendi com vocês duas.

Aos amigos Sandro, Breno, Ronaldo e Graziela pelos bons e divertidos momentos. Torço muito por vocês.

A todos os meus alunos que torceram por mim e me ensinaram tantas coisas.

A todos os demais que participaram direta ou indiretamente deste trabalho.

E especialmente aos artistas que me forneceram seus sentimentos, inquietudes e visões de mundo através de suas pinceladas.

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.

Michel Seuphor:

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo “ler” a produção pictórica pernambucana na década de vinte (1922-1932) e compreender como seus possíveis significados e elementos foram interpretados, manipulados e apreciados nas construções operadas pelos pintores a respeito da identidade cultural local/nacional. Dentre uma variedade de gêneros que passam pela pintura de retratos até a pintura histórica, deteremo-nos à pintura de paisagem por esta ser recorrentemente entendida e utilizada em tais formulações como inerente à identidade e à história individual e coletiva de Pernambuco. No cerne destas formulações encontraremos o conflito entre moderno e o tradicional, evidenciando as tensões trazidas pelo discurso modernizador que contagiou o imaginário do homem recifense nos anos vinte levando artistas e intelectuais a se posicionarem contra ou a favor. Tal caso pode ser observado naqueles que se ligaram direta ou indiretamente ao movimento regionalista tradicionalista, ao qual deteremos maior atenção. Entenderemos as obras de arte como uma *prática* social, que se constrói na precisa continuação da historicidade da forma plástica e no seio social ao qual o seu produtor se encontra inserido. Para tal nos aproximaremos do modelo explicativo construído pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que tem como termos fundamentais os de *campo* e de *habitus*. Priorizamos o cruzamento das fontes escritas e visuais, levando em consideração que cada uma possui seu modo de ser e ao mesmo tempo mantêm entre si relações complexas através de um funcionamento recíproco, instaurando uma forma de ver e dizer sobre a realidade produzindo sentidos e significados.

Palavras-Chaves: Pintura, Identidade, Paisagem, Regionalismo, Modernismo

ABSTRACT

The current research has by its purpose "to read" the pictorial production of Pernambuco in the decade of 20 (1922 - 1932) and understand how its possible meanings and elements were interpreted, manipulated and appreciated in the constructions produced by the painters in the point of local/national cultural identity. Among a variety of gender that passes by portait paintings until the historic painting, we are going to linger at landscape painting, because this one is repitedly understood and used in those formulations as inherent to the identity and the individual history of Pernambuco. In the core of those formulations, we are going to find the conflict between modern and traditional, making evident the tensions brought by the modernizing speech that contaminated the Recife's men imaginary into the 20th years, carrying artists and intellectual people to have an attitude against it or in the favour. This case can be observated in those who connected direct or indirectly to the regional traditionalist movement which will detain more attention. We will understand the work of art as a social practice that built itself in the precisely continuation of historicity in the plastic form and in within social, that its product is introduced. We will approach to the explained model built by the french sociologist Pierre Bourdieu, whose fundamental terms are the Campo and the Habitus. We prioritize the intersection of visual and written sources, taking into consideration that eachone has its way of being and in the same time maintain complex relationships with each other through a reciprocal operation by introducing a way to see and say about the reality producing meanings and senses.

keywords: Painting, Identity, Landscape, Regionalism, Modernism

BIBLIOTECAS E ACERVOS DE PESQUISA

Arquivo Público Estadual João Emerenciano

Biblioteca Central da UFPE

Biblioteca Central da UFRPE

Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPE

Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da UFPE

Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco

Biblioteca do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães

Fundação Joaquim Nabuco

Museu Murilo La Greca

Museus do Estado de Pernambuco

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Fotografia do Prédio da Escola de Belas Artes de Pernambuco localizado na rua Bemfica nº 150. Reproduzida do Diário de Pernambuco, 22 de Agosto de 1932..... 52

Ilustração 2 - Fotografia da primeira turma de pintura da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Publicada no Diário de Pernambuco em 21 de agosto de 1932..... 53

Ilustração 3 - MONTEIRO, Fédora do Rego - La dame em rouge, 1912-1913. Óleo sobre tela. Reproduzida e HERKENHOFF, Paulo (org). Pernambuco Moderno. Recife: CC Bandepe, 2006..... 57

Ilustração 4 - **AMARAL, Tarsila do Retrato de Oswald de Andrade**, 1922 óleo sobre tela. Reproduzido em **Enciclopédia Itaú Cultural:**

[.http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=2317&cd_idioma=28555&cd_verbete=3386&num_obra=6)

cd_obra=2317&cd_idioma=28555&cd_verbete=3386&num_obra=6.Acesso em 29 de junho de 2009...... 58

Ilustração 5 - JÚNIOR, Telles. Entrada da Barra do Recife. 1905. Óleo sobre tela, 77x 149 cm. Col. Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. *Artistas de Pernambuco*. Recife: Ed, Governo do Estado de Pernambuco, 1982..... 96

Ilustração 6 – ELLIOT, Henrique. Cabeça de Negra. 1926. Óleo sobre papelão, 23 X 15 cm. Col. Berguedof Elliot, Recife. Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. Op. cit..... 99

Ilustração 7 - ELLIOT. Henrique. Jogo de Gude, 1924. Óleo sobre tela, 91,5 x 60 cm. Col. Faculdade de Direito do Recife. Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. Op. cit.....	99
Ilustração 8 - “O Largo do Hospício, com as suas modernas construções urbanas e linda arborização”: In: Revista de Pernambuco ano 2 N° 7 Janeiro de 1925.....	106
Ilustração 9 - Monteiro, Fédora do Rego. Arco do Bom Jesus. Óleo sobre Eucatex, 49,3 x 59,3 cm Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. Op. cit.....	114
Ilustração 10 – ELLIOT, Henrique. Mucambos, 1916. Óleo sobre papelão, 38 x 48 cm. Col. Particular, Recife. Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. Op. cit.....	115
Ilustração 11 - DIAS, Cícero. Recife Lírica, déc. 1930. Óleo sobre tela, 140 x 260 cm. Coleção Sylvia Dias (Paris, França). Reproduzido em Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais: http://www.itaucultural.org.br/bcodeimagens/imagens_publico/000528002019.jpg . Acessado em 30 de outubro de 2009.	117
Ilustração 12 - Avenida das Docas do porto In: Revista de Pernambuco, Ano 2, nº 9. março de 1925.....	119
Ilustração 13 - Visão Romântica do Porto de Recife , 1930, óleo sobre cartão, 124 x 228 cm Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.Reproduzido em Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=2686&cd_idioma=28555&cd_verbete=669&num_obra=16 . Acesso em: 20 de janeiro de 2010.....	119
Ilustração 14 – Noruega. Óleo sobre tela, 85 x 85 cm. Col. Museu do Estado de Pernambuco, Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. Op. cit.....	121

Ilustração 15 - Recife. Óleo sobre tela, 86 x 86 cm. Col. Museu do Estado de Pernambuco, Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. Op. cit.....121

Ilustração 16 - **Dias, Cícero. Sonoridade da Gamboa do Carmo**, déc. 1930. Óleo sobre tela, 78 x 75 cm. Coleção do Artista. Reproduzido em **Enciclopédia ItaúCultural**:http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=1698&cd_idioma=28555&cd_verbete=669&num_obra=11.....
.....**125**

Ilustração 17 - Pontos Cardeais. Desenho de Karina Buhr. Reproduzido em <http://mtv.uol.com.br/karinabuhr/blog>. Acesso em 30 de maio de 2010.....130

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	
14	
<u>PRIMEIRO CAPÍTULO</u>	
UM CAMPO E SUA SEARA: ASPECTOS DO CAMPO ARTÍSTICO PERNAMBUCANO	
NOS ANOS VINTE.....	28
1.1 Modernismo e Moderno nas artes.....	31
1.2... E o modernismo chega ao Recife.....	34
1.3 O campo artístico pernambucano e sua estrutura.....	42
1.3.1 Mercado Consumidor e Instâncias de consagração.....	42
1.3.2. Instâncias de reprodução dos produtores.....	49
<u>SEGUNDO CAPÍTULO</u>	
A EVOCAÇÃO DO VERDE PERNAMBUCANO:	
CRÍTICAS DE ARTE SOBRE A PINTURA PERNAMBUCANA DOS ANOS 20.....	61
2.1 Tupi or not tupi: that is the question: o movimento modernista de São Paulo e suas formulações identitárias;.....	64
2.2 Críticas de arte que evocam a paisagem regional:.....	68
2.2.1 Aníbal Fernandes: o nosso “petit” Maurras.....	85
2.2.2. Joaquim Inojosa e suas críticas “futurista”	87
<u>TERCEIRO CAPÍTULO</u>	
REMEMORANDO UM RECIFE MORTO: LEMBRANÇAS DE PAISAGENS ESVAÍDAS NO	
TEMPO.....	94
3.1 A figura de Telles Júnior.....	95
3.2 <i>pintar não é fotografar</i> . A fotografia e o cinema provocam mudanças na forma de se pintar a cidade.....	104
3.3 Rememorar, conservar: pintar para lembrar, pintar para resguardar.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	135

INTRODUÇÃO

Parece até um clichê acadêmico iniciarmos com as palavras Marc Bloch: “Se a incompreensão do passado nasce fatalmente da ignorância do presente, não é menos verdadeiro que é necessário compreender o passado pelo presente.”¹ Porém, não poderíamos começar de outro modo, pois estas palavras continuam ainda a revelar o ímpeto que move o ofício do historiador. Elas traduzem o caminho percorrido por nós, para dar respostas às inquietações surgidas a partir da necessidade de nos posicionarmos no presente ao qual estamos circunscritos e de entendermos nossos “crachás” de identificação, que nos posicionam como pernambucanos, nordestinos, brasileiros; para refletirmos sobre identidades que parecem naturalizadas, incapazes de serem negadas e nos atribuem características, com as quais nem sempre nos achamos correspondentes. Identidades que, ainda nos dias atuais, parecem presas a uma ótica folclórica da miséria, da violência, da seca, do pitoresco.

Não questioná-las é assumir passivamente, como afirma Durval Muniz, várias representações excludentes sobre o povo e ocupar o lugar que esperam para nossa voz.² O nosso olhar para o passado, portanto, dar-se-á através do nosso presente; momento este que se metamorfoseia rapidamente, tornando-se o passado que num movimento contínuo vai se afastando de nós, só nos deixando a opção de termos de lidar com a possibilidade de reconstruí-lo através de nossas narrativas.

O objetivo do nosso trabalho consiste em “ler” a produção pictórica pernambucana na década de vinte, e compreender como seus possíveis significados e elementos foram interpretados, manipulados e apreciados nas construções operadas por diferentes agentes a respeito da identidade cultural local/nacional. Dentre uma variedade de gêneros, que iam da pintura de retratos à pintura histórica, iremos nos deter à pintura de paisagens. Uma vez que esta é recorrentemente entendida e utilizada pelos artistas e intelectuais ligados ao movimento regionalista

¹ BLOCH, Marc. Apud LE GOFF, Jacques. Uma vida para a história. São Paulo: Ed UNESP, 1998. p 119

² ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massagana, 1999.

de Pernambuco como inerente à identidade e à história individual e coletiva de Pernambuco.

O nosso recorte cronológico tem início em 1922, ano em que ocorreu a Semana de Arte Moderna em São Paulo, considerada por muitos o marco inaugural do modernismo brasileiro. O evento reuniu os “novos”, artistas que proclamavam uma arte desvinculada dos cânones tradicionais e conservadores, livre de regras e margeada pela criatividade do artista. No mesmo ano, no Recife, um jovem estudante de Direito, ao retornar de uma temporada no Sudeste, iniciava a divulgação dos ideais com os quais havia entrado em contato. Com suas idéias modernistas, Joaquim Inosoja, ganhou adversários, atraiu seguidores, foi chamado de futurista, mas, sobretudo, sacudiu o cenário artístico recifense.

Os seus principais oponentes encontravam-se ligados, direta ou indiretamente, ao “Movimento Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, Modernista do Recife”. Este movimento, que encontrou em Gilberto Freyre seu líder, projetava-se a favor da defesa da tradição e dos valores regionais através de uma postura, ao mesmo tempo reivindicatória e saudosista, em que a nostalgia remetia ao apogeu das elites agrárias nordestinas e motivava o clamor por um reequilíbrio de forças que compensasse o poderio perdido.

Dentro deste ambiente, marcado pelos embates travados entre “futuristas” e os seus opositores, e, sobretudo, pelas tensões e inovações trazidas pela modernidade, é que iremos encontrar nossos personagens: indivíduos que produziram arte em uma cidade aonde o moderno vinha se impondo ao tradicional, transformando sensibilidades, códigos de sociabilidade e reformulando os discursos políticos.

Optamos em centrar nossa análise no grupo regionalista pelo fato destes sujeitos terem conseguido, através de seus projetos cultural e intelectual, maior capital simbólico, e também conquistado, dessa forma, legitimação, posicionamento e reconhecimento no cenário artístico e intelectual local configurando-se como *estabelecidos*. Suas formulações, estruturadas a partir da defesa da tradição da região, iam ao encontro do imaginário de uma sociedade marcada pelo conflito gerado pela nova ordem imposta pela modernização, o que dificultava a disseminação das idéias modernistas pregadas por Joaquim Inojosa.

Desejamos ainda esclarecer que o fato de não centrarmos nossa atenção na figura de Inojosa implique que tomemos por inferior ou por menor a sua atuação. Ao

contrário, acreditamos na grande importância deste autor nesse momento, ao provocar no cenário cultural do Recife uma série de reflexões que levou diferentes sujeitos a avaliarem seus posicionamentos e suas concepções. Porém, sua campanha não obteve o mesmo êxito que os ideais do movimento regionalista e isso ficará claro ao examinarmos as estruturas do campo artístico local em nosso primeiro capítulo. Novamente ressaltamos que, ao fazermos estas afirmações, não almejamos assumir o posicionamento de seus opositores. O que queremos destacar é que, devido ao seu modernismo *mitigado* e à realidade do cenário cultural pernambucano durante o período estudado, o grupo regionalista encontrou-se em uma posição mais favorável de aceitação e permeação de suas idéias na produção cultural local, influenciando fortemente a forma com que diferentes agentes pensaram, pintaram ou escreveram. E justamente neste aspecto é que se justifica a nossa escolha de centrarmos nossa análise no grupo liderado por Gilberto Freyre.

Dentre a variada composição deste grupo, formado por literatos sociólogos políticos, buscamos analisar como a atuação dos pintores, direta ou indiretamente, ligados aos ideais do movimento regionalista, frente às tentativas de efetivação do modernismo no Recife, criou, em um ambiente culturalmente avesso à maioria das conquistas da arte moderna, pontos de recusa ou aceitação. Pontos estes que levaram os artistas, e intelectuais a estruturarem suas produções através da utilização de um estoque simbólico que legitimassem a arte como genuinamente pernambucana e resguardassem a identidade cultural local, tida como ponto de partida para se alcançar a nacional, ameaçada pela modernização.

Em suas tentativas de esquadrihar o caráter legítimo da nação e do seu povo, tendo no centro de suas reflexões o dilema entre o novo e o passado, artistas e intelectuais utilizaram-se de uma série de símbolos e representações para construir seus discursos. Segundo Stuart Hall, não devemos perder de vista que as culturas nacionais são formadas de símbolos e representações e, ao construir sentidos sobre a nação, constroem identidades. Esses sentidos são contidos nas histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais que simbolizam, representam e dão sentido à nação, através de memórias tentadas a retornar às glórias passadas que conectam seu presente impulsionado em avançar em direção a modernidade³.

³ HALL, Stuart. A identidade cultural da pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

A utilização deste estoque simbólico no processo de definição da identidade nacional fundou-se de forma diferente, de acordo com os esquemas de interpretação dos indivíduos que dele se inteiram. Portanto, nesse mesmo período histórico, modelos explicativos de nossa identidade se confrontam e se constroem a partir da memória-histórica de cada grupo. Ressaltar esta diversidade presente nas construções identitárias em tais projetos desconstrói a idéia de que o modernismo constitui-se um como um bloco homogêneo e exclusivo da região sudeste. Outras concepções a respeito das manifestações de modernidade no âmbito cultural ocorreram no país, e Pernambuco foi um destes locais.

Dentre a ampla gama de símbolos utilizados nas diversas construções teóricas a cerca da identidade, a paisagem constituiu-se como um lugar de apropriação visual e um foco para a formação de identidade. Para estes artistas e intelectuais, sentir-se parte de uma paisagem significava torná-la seu lugar de vida e estabelecer, deste modo, uma ligação construída através de laços de referência e valores pessoais. Não é a toa que em várias passagens podemos constatar que os aspectos culturais e sociais utilizados têm por base o discurso da natureza a partir dos quais irão se estabelecer os valores regionais e mais amplamente nacionais.

Intelectuais e artistas vivenciaram uma época marcada por mudanças de paradigmas, no qual o conceito de paisagem passou a se desvincular da idéia de ser perceptível através de aspecto visível e espacial. Esta mudança revela uma nova relação da sociedade com o espaço em que vive, e funciona como um processo de construção cultural e social onde o pensamento intelectual da época, juntamente a produção artística, desempenhou um papel determinante na construção de códigos, pelos quais as mesmas foram compreendidas.

No século XIX, o conceito de paisagem foi calcado na herança da estética românica naturalista e ocupa um lugar proeminente na geografia através de dois filões utilizados pelos geógrafos para sua conceituação. Para uns, a paisagem é vista como uma fisionomia caracterizada por formas e seu estudo recorre basicamente ao método morfológico. A crise do paradigma naturalista e dos padrões tradicionais de sociabilidade possibilitaram a emergência de um novo olhar, em relação ao espaço, e de uma nova sensibilidade social, em relação à nação. A paisagem passou a ser entendida como um conceito integrador que traduzia as

interações entre os elementos do mundo físico e os grupos humanos de uma determinada área.⁴

Utilizaremos o termo paisagem cultural a nos referirmos a estas formulações. Para Josué de castro, a paisagem cultural é, segundo ele, uma paisagem natural humanizada que cristaliza a correlação da paisagem natural com o organismo urbano que é a cidade, então expressão natural e do humano, marcada pela complexidade e grandiosidade. Ele concebe a paisagem cultural como uma projeção da cidade constituída de formas naturais e culturais que registram a história da humanidade.⁵

Pensando ou pintando, intelectuais e artistas sentirão a paisagem local como fruto de um processo social, transformadas culturalmente através das experiências e as aspirações das pessoas. São lugares que se converteram em símbolos, utilizados, por muitas vezes, não somente pelos regionalistas, em tentativas de se criar laços de identificação coletiva, através de um espaço carregado de simbologia, que atua como centro transmissor de mensagens culturais.

Fontes e Análise

A imagem

O nosso *corpus* documental é constituído, em sua grande parte, pela produção artística dos pintores pernambucanos - realizada durante a década de vinte - a qual nos desperta maior interesse às obras dos artistas que têm seus nomes ligados, direta ou indiretamente, aos princípios defendidos pelo movimento regionalista tradicionalista.

Concentraremos nossa atenção neste grupo, devido a enxergarmos na força de sua atuação as bases de um pensamento que perpassou a produção. Ao optarmos por centrar nossa análise no grupo regionalista, não pretendemos minimizar o esforço empregado por Joaquim Inojosa em sua campanha, muito menos renegá-lo a um plano secundário. Sua atuação funcionou como uma “provocação”, que levou os indivíduos a repensarem, discutirem e avaliarem suas concepções e posicionamentos.

⁴ SALGUEIRO, Teresa Barata. Paisagem e Geografia. In Revista: Finisterra, XXXVI, Nº. 72, 2001.

⁵ CASTRO, Josué. Apud CARNEIRO, Ana Rita Sá. A paisagem cultural e os jardins de Burle Marx no Recife. In: CARNEIRO, Ana Rita Sá, PONTUAL, Virginia (Orgs.) *História e paisagem: ensaios urbanísticos do Recife e de São Luís*. Recife: Ed. Bagaço, 2005. p. 52

Com o alargamento na noção de documento, a imagem, e, por extensão, a imagem artística, passou a ganhar, a partir da década de 1960, estatuto documental. Portanto, em nosso trabalho, a produção artística não será vista como complemento do texto escrito ou como “sintoma” de uma concepção estática e determinante de cultura, mas como constitutiva da própria cultura, na medida em que irradia novos significados. Inspirados em Durval Muniz, acreditamos que:

As obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e significados. Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização. São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas de saber.⁶

Entendemos a imagem, como uma *prática* social, cuja se constrói na precisa continuação da historicidade da forma plástica e no seio social ao qual o seu produtor se encontra inserido. Preferimos nos distanciar de uma abordagem *formal*, que se restringisse a ter, como principal eixo, a compreensão estritamente plástica do objeto artístico (formas, cores, espaço), para adotarmos uma abordagem *social*, a qual prioriza descrever os caminhos por onde esse objeto percorreu até o presente, e nos permita perceber a constituição de seu valor enquanto obra nas continuidades e descontinuidades históricas, nas re-elaborações e re-significações culturais e nas relações de poder que perpassaram o campo artístico pernambucano durante os anos vinte.

Ao adotarmos esta perspectiva, aproximamo-nos da sociologia da arte desenvolvida por Pierre Bourdieu. O objeto artístico é visto por ele, como resultante do processo social que a arte atravessa superando a noção de *livre expressão* e colocando francamente em cheque a idéia ainda muito difundida de que o desenvolvimento se processa de maneira espontânea e auto-expressiva.

O que é que faz que uma obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou simples utensílio? O que é que faz de um artista um artista em oposição a um artífice ou a um pintor de domingo? O que é que faz com que um bacio ou uma garrafeira expostos num museu sejam obras de arte? Será o fato de estarem assinados por Duchamp, artista reconhecido (e antes de mais como artista), e não por um comerciante de vinhos ou latoeiro? Ora não será simplesmente passar da obra de arte como feitiço para o feitiço

⁶ ALBUQUERQUE JUNIOR, *op. cit.*, p.30

do mestre' como dizia benjamim? Por outras palavras, quem criou o criador como produtor reconhecido de feitiços? ⁷

Bourdieu nos mostra a ingenuidade da visão cuja acredita que a manifestação artística expressa uma universalidade inquestionável e toma por atemporais fenômenos que, na verdade, respondem a injunções históricas muito precisas, e desconsideram o campo de produção onde o produtor se encontra inserido, e ainda se constitui como circuito complexo de produção, reprodução, percepção e consumo da obra artística. Isso tudo inserido num conjunto de relações sociais, tanto internas, do campo artístico, quanto de outros campos (econômicos, políticos, etc.).

Esta concepção de arte é construída no interior de um modelo explicativo, que tem como termos fundamentais os de *campo* e de *habitus*. Bourdieu adota o conceito de “campo” para mostrar homologicamente que a sociedade se configura em diversos “campos” (econômico, político, artístico etc.), e que cada um possui suas leis específicas e, ao mesmo tempo, leis gerais que perpassam todos.⁸ Mesmo mantendo uma relação entre si, cada um se define através de objetivos específicos, o que lhes garante uma lógica particular de funcionamento e de estruturação. Este funcionamento e estruturação peculiar são garantidos através de um conjunto de interesses e disputas internas e também por princípios que lhes são inerentes, cujos conteúdos estruturam as relações que os atores estabelecem entre si. O campo artístico nasce subordinado aos demais campos (principalmente ao político e ao econômico) e configura-se como uma construção homológica em relação ao espaço social simbólico e aos demais campos. Seu desenvolvimento está ligado ao dos outros, e ele goza, como os demais, de suas especificidades, sendo o capital simbólico, expresso em formas de legitimidade e consagração, institucionalização ou não que os diferentes agentes ou instituições conseguiram acumular no decorrer das lutas no interior do campo, a forma específica de capital que move as lutas em seu interior.⁹

⁷BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. – 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1998. p. 287

⁸BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁹ Dentre as várias modalidades de capital Pierre Bourdieu aponta que o capital simbólico se refere ao campo cultural. Grosso modo, o capital simbólico é uma medida do prestígio e/ou do carisma que um indivíduo ou instituição, que assegura formas de dominação, cujas implicam na dependência daqueles que este mecanismo permite dominar. Ele só existe na verdade pela estima, pelo reconhecimento, pela crença pelo crédito e pela confiança dos outros. Ele só poderá sobreviver muito

O campo artístico tem a tendência de ser cada vez mais relativamente autônomo, de acordo com a sua capacidade para excluir fatores e critérios de avaliação externa, e de definir, pelos seus princípios próprios de funcionamento, o poder de re-traduzir todas as determinações externas, em motivos e atos auto-referencialmente estéticos, às normas que orientam sua produção, as condutas dos seus membros, os critérios de avaliação dos seus produtos.

Os indícios de autonomia são demonstrados na emergência de um conjunto de instituições específicas ao campo das artes. Elas são a condição de existência de uma economia dos bens culturais onde dialogam lugares de exposição (galerias e museus), instâncias de consagração (Academias, Salões) e instâncias de reprodução (escolas de belas-artes). Dotados das disposições objetivamente exigidas pelo campo e que englobam também categorias de percepção e apreciação específicas, estas instituições são capazes de impor uma medida específica do valor do artista e de seus produtos.¹⁰

Ao utilizarmos o conceito de campo em nosso trabalho se faz necessário estarmos conscientes da especificidade com que ele se define dado o momento histórico ao qual nos debruçamos. Durante os anos vinte, o campo artístico pernambucano encontrava-se em formação, apresentando uma capacidade limitada de traduzir, em termos puramente artísticos, as demandas externas, e revelava pouco grau de autonomia, típico dos campos que ainda se encontravam em fase de formação. Portanto, pesaremos o campo artístico como um *campo mitigado*.

É assim que entendemos as obras em nosso trabalho: como um artefato que, sendo resultado de um trabalho, circulou entre certas instâncias e instituições (galerias, museus, coleções, exposições públicas ou privadas, acervos etc.), passou por certas mãos (*marchands*, curadores, críticos, colecionadores etc.), construiu um circuito de relações com outras “coisas” (relações de troca, de reprodutibilidade, relações com outras obras visuais e/ou textuais etc.) e eventualmente engendrou certos valores. São, portanto, termos de uma narração histórica coerente que não devem ser consideradas simples reflexos de sua época, mas sim, extensões dos contextos sociais em que foram produzidas.

tempo se conseguir obter o crédito na sua própria existência. Cf. BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 326.

O cruzamento das fontes visuais com as escritas foi indispensável na construção de nossa narrativa. Ambos os tipos de produção instauram uma forma de ver e dizer a realidade e produziram sentidos e significados constituindo-se como grandes emissores de signos que deram “formas” ao que se entendia por ser regional e nacional.¹¹ Isto não significa dizer que estaremos a utilizar as imagens analisadas como ilustrações para possíveis argumentos formados a partir de outras fontes sendo, portanto confirmação dos mesmos.

O discurso e a imagem têm, cada um, seu modo de ser; mas eles mantêm entre si relações complexas e embaralhadas. É seu funcionamento recíproco que tratamos descrever em uma tentativa de lermos culturalmente nossos documentos, para que novos pontos de vista sobre os nossos questionamentos fossem despertados.

Nossas fontes... Nossos problemas

Ao decidirmos trabalhar a partir deste pressuposto nos deparamos com dificuldades de reunir nossa documentação. A primeira delas se deu no momento do levantamento bibliográfico. Uma história das artes plásticas em Pernambuco ainda se estar pra fazer. Ainda temos uma produção escassa e que, em boa parte, detém-se aos grandes pintores locais como Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro. Os demais continuam ainda pouco estudados e têm seus nomes citados em uma ou outra publicação.

A produção historiográfica sobre o Recife, nos anos vinte, não é tão escassa quanto a referente às artes plásticas. Três obras em especial foram de extrema importância em nossa pesquisa e não poderíamos deixar de explicitar como cada uma destas contribuiu para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Antônio Paulo Resende, em *(Des)encantos Modernos: Histórias da cidade do Recife na década de vinte*, busca explicações para o confronto entre o “ser moderno” e o “ser tradicional” na década de vinte no Recife.¹² É através das propostas dos intelectuais da época, das notícias divulgadas na imprensa, no próprio cotidiano urbano, que o historiador vai buscar elementos para construção de sua narrativa. Desta forma, Resende desnuda uma década onde a tensão entre as mudanças trazidas pela modernidade

¹¹ ALBUQUERQUE JUNIOR, *Op. cit.*, p. 117

¹² REZENDE, *op. cit.*

se confronta com os elementos provenientes de um espaço fortemente marcado pela tradição. E é dentro do sinuoso labirinto que é a história que o historiador tenta inventar saída para ele recorrendo à valorização do cotidiano recifense. Ao redesenhar os cenários recifenses do período, o autor vai além de seu objetivo principal e faz da obra uma narrativa sobre os costumes, a vida cultural e intelectual, os valores recifenses nos anos vinte.

Ao mostrar como na década de vinte os homens vivenciaram as seduções do moderno e os conflitos criados pela modernidade na cidade do Recife, é delineado o espaço onde os projetos de construção de uma identidade nacional são realizados e como os conflitos e seduções influenciam tal elaboração. É justamente este viés que torna pertinente a obra de Antônio Paulo Rezende como uma das principais referências bibliográficas deste projeto de pesquisa.

A invenção do Nordeste e outras artes, escrito por Durval Muniz, é fruto de um trabalho de pesquisa que se ocupou em investigar o processo de invenção do Nordeste, o surgimento de um recorte espacial, de um lugar imaginário, de uma região que é inventada a partir de discursos e enunciados que lhe conferiram uma linguagem e uma visibilidade. Deste modo, o autor busca desnaturalizar a região, problematizando a sua invenção e buscando a sua historicidade, no campo das práticas e dos discursos.

Como o trabalho gira em torno dos conceitos de nação e região, cultural nacional e regional, podem-se ver emergir, na narrativa de Durval Muniz, as ideias de identidade nacional e regional, de identidade cultural, atrelada às idéias mestras abordadas pelo mesmo. Portanto, para o historiador, a identidade nacional ou regional é uma construção mental; são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas atendendo a formação discursiva nacional-popular que surge a partir da década de 20 sustentada pelos dispositivos de nacionalidade. Assim não somente se é impresso a história da invenção do nordeste, mas também a invenção do seu povo.¹³

Examinar como se deu a expansão do movimento modernista em Pernambuco e o que significou a retomada da pregação regionalista é o principal objetivo de Neroaldo Pontes de Azevedo em *Modernismo e Regionalismo (os anos*

¹³ ALBUQUERQUE JUNIOR, *Op. Cit.*

20 em Pernambuco). Detendo-se em especial na atividade literária, o autor, através de um trabalho de pesquisa onde os jornais e revistas pernambucanas da década de 20 constituíram suas principais fontes, compõe uma obra dividida em duas partes: a primeira se detém em mostrar a chegada a Pernambuco das idéias modernistas e a campanha de Joaquim Inojosa para divulgar as idéias vindas do sul. Na segunda parte, o autor ocupa-se da retomada do regionalismo nos anos 20, mostrando como essa preocupação regionalista insere-se num processo de si tradicional na vida brasileira para, em segundo lugar, expor a proposta veiculada pela Revista do Norte, pelas idéias de Gilberto Freyre e pelo Centro Regionalista do Nordeste.¹⁴

Na fase seguinte de nossa pesquisa: catalogação das obras, a dispersão destas foi o nosso maior empecilho. Muitas se encontravam em coleções particulares e especiais, o que, quando não dificultou o nosso acesso, nos impediu, e outras nem se quer conseguimos notícias sobre os seus paradeiros. Em relação as que se encontravam em museus pernambucanos, o contato se restringia a análise dentro das instituições, haja vista que boa parte destas não permitiam a reprodução através de fotografias, e ainda era dificultado devido aos seus horários de funcionamento.

A saída encontrada para tais empecilhos se deu, sobretudo, na etapa de análises, graças às reproduções encontradas em livros, o que não solucionou por completo nossos problemas. Pois, muitas dessas reproduções, não apresentavam um bom estado. Vale aqui registrar a importância da obra *Artistas de Pernambuco* de José Cláudio por reunir, em único volume, uma grande quantidade de reproduções de pintores locais, sendo para nós, indispensável sua utilização.¹⁵

Em relação aos textos escritos a dificuldade de reuni-los revelou-se em um grau menor, o que não significa dizer que encontramos a nossa disposição um denso corpo documental. Trabalhamos principalmente com periódicos e jornais recifenses, pois como publicações especializadas em artes não existiam, a imprensa local constituía-se o principal meio de divulgação, apresentação e debate sobre artes no Estado. A escolha de centrar o foco de nossa análise nestes textos, deu-se mediante à quase inexistência de escritos deixados pelos artistas. Cartas, artigos, depoimentos ou qualquer outro tipo de documentação que nos permitissem “escutar”

¹⁴ AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo (Os anos Vinte em Pernambuco)*. João Pessoa: Secretaria de educação e Cultura da Paraíba, 1984.

¹⁵ SILVA, José Cláudio da. *Artistas de Pernambuco*. Recife: Ed, Governo do Estado de Pernambuco, 1982.

estas vozes parecem terem sido “varridos” da superfície da Terra. O pouco que encontramos, muitas vezes encontrava-se em um péssimo estado de conservação e catalogação, como no caso do vasto acervo do museu Murilo La Greca que se encontra entregue ao descaso, correndo o sério risco de, com o tempo, desaparecer.

Dentre os mais credenciados jornais dos anos 20, no Recife, relacionados por Souza Barros, constam nomes como: A Província, Jornal do Recife, A Noite, A Rua, A Notícia, Jornal Pequeno, Diário do Estado, O Intransigente, Diário da Manhã, Diário da Tarde e A Tribuna. No entanto, destinamos maior atenção ao Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio, devido à orientação seguida por cada um. O Diário de Pernambuco agrupou entre seus redatores uma boa parcela de intelectuais ligados a corrente regionalista tradicionalista, enquanto o Jornal do Commercio, que tem como articulista Joaquim Inojosa, abre maior espaço aos textos dos “futuristas”.

Outros periódicos também integraram nosso corpus como a *Revista do Norte*, uma publicação nitidamente de cunho regionalista, a *Revista de Pernambuco*, divulgadora das obras modernizadoras do Recife, e a revista *A pilhéria*.

Como revela Neroaldo Pontes de Azevedo, o jornalismo, neste momento, é dominado pela paixão política, com reflexos evidentes sobre a vida cultural.¹⁶ Os fatos recebem visões diferentes, de acordo com a orientação política que seguia o jornal. Levar em consideração estes posicionamentos foi fundamental ao se analisar estas fontes. Pois pudemos perceber como estes textos, ao atuarem como diretrizes mediadoras na relação entre a obra de arte e o espectador, instauraram no campo artístico pernambucano fundamentos para possíveis legitimações a respeito das obras e artistas, de acordo com seus posicionamentos políticos e ideológicos.

A produção literária também integrou nossas fontes. Segundo Sandra Jatahy Pesavento, literatura e história são narrativas que têm o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão, ou ainda para ultrapassá-lo. Como narrativas, são representações que se referem à vida e que a explicam. A verdade da ficção literária não está em revelar a existência real de personagens e fatos narrados, mas em possibilitar a leitura das questões em jogo numa temporalidade dada.¹⁷

¹⁶ AZEVEDO, op. cit.

¹⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma *velha-nova* história, IN: *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>

Deste modo, voltamo-nos para os textos numa tentativa de visualizar como estes insinuam, através dos fatos construídos pela narrativa ficcional, representações e posicionamentos gestados nas angústias e encantamentos de indivíduos que viviam em tempos incertos e intempestuosos, margeados pela necessidade de se posicionar, de se definir.

Buscamos, portanto, analisar obras que estruturaram suas narrativas em elementos regionalistas e na defesa da tradição, integrando-se a um circuito de produção que abrangeu diferentes áreas de produção artísticas e áreas do saber.. Foi assim que chegamos à obra de Mário Sette.¹⁸ Seus romances funcionaram como um grande contribuinte para a retomada do regionalismo e do tradicionalismo no início da década de vinte, mesmo sendo esta dotada, como afirma Neroaldo Pontes de Azevedo, de, no mínimo, uma visão ingênua da realidade nordestina mostrando que foi necessário um José Lins do Rego para concretizar uma literatura de cunho regionalista tradicionalista.¹⁹

Mário Sette realiza sua *história pitoresca da cidade* através do ato de arruar que o leva a observação da vida urbana pela ótica de um indivíduo que se acha deslocado no meio das mudanças sociais. Sua narrativa é própria a um ser que se integra ao interior da paisagem evocada, projetando-as no seu passado, buscando no seu presente pontos de permanência entre o que existe e o que desapareceu. Sua obra, portanto, pode ser vista como expressão ou sintoma de formas de pensar e agir, onde os fatos narrados não se apresentam como dados acontecidos, mas como possibilidades, como posturas de comportamento e sensibilidade, dotadas de credibilidade e significância, residindo nestes aspetos o seu valor para a nossa narrativa.

Considerações sobre nossa narrativa

Organizamos a nossa dissertação em três capítulos. O primeiro, ***Um campo e sua seara: aspectos do campo artístico pernambucano nos anos vinte,***

¹⁸ Mário Sette (1886-1950) foi um escritor recifense cuja produção data da primeira metade do século 20. Tem suas primeiras colaborações nos jornais humorísticos *A pimenta* e *O Bezouro*. Foi catedrático de História do Brasil, na Faculdade de Filosofia do Recife da qual foi também fundador. Dentre sua vasta obra concentramos nossa atenção em, *Arruar, história pitoresca do Recife antigo e Os Azevedos do Poço*. Cf.: ALMEIDA, Magdalena. *Mário Sette: o retratista da palavra*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000

¹⁹ AZEVEDO, op. cit., p. 109.

dedicado à análise da estrutura do campo artístico pernambucano na segunda década do século XX. Estruturado por relações que passam pelas instâncias de poder, pelas instâncias ideológicas e pelo *habitus* inerente a este campo, fortemente marcado, pela chegada das idéias modernistas, almejamos delinear as bases deste campo, percebendo como as mesmas orientaram as práticas e os posicionamentos dos indivíduos. No segundo capítulo, intitulado ***A evocação do verde pernambucano: críticas de arte sobre a pintura pernambucana dos anos 20***, objetivamos visualizar como as críticas de arte escritas não somente materializaram os diferentes impasses e profundidades, - oriundos do embate entre modernismo e tradicionalismo que marcaram o campo artístico do Recife nos anos 20 - mas como as mesmas serviram como veículos para possíveis imposições e legitimações na produção do valor à arte e ao artista. O terceiro capítulo, ***Rememorando um Recife morto: lembranças de paisagens esvaídas no tempo***, tem por objetivo relacionar os textos visuais (as pinturas) com os textos escritos em uma tentativa de encontrar consonâncias entre ambos. Neste ponto de interseção, pretendemos identificar como a demarcação e utilização de diversos elementos simbólicos se fez presente tanto no escrito como no visual, revelando a construção de uma visibilidade a partir de um repertório de imagens que conferiam simbolicamente legitimidade e identidade a Pernambuco e a sua arte.

PRIMEIRO CAPÍTULO

UM CAMPO E SUA SEARA: ASPECTOS DO CAMPO ARTÍSTICO PERNAMBUCANO NOS ANOS VINTE

Muitas vezes nos refugiamos no futuro para escapar do sofrimento. Imaginamos uma linha na pista do tempo, e pensamos que, a partir dessa linha, o sofrimento presente deixará de existir. Mas Teresa não via essa linha diante de si. Só podia encontrar consolo olhando para trás²⁰.

(Milan Kundera)

Em *A Insustentável Leveza do Ser*, obra de Kundera, existe um triângulo de gênero romântico, no qual os três personagens principais, o renomado médico Thomas, sua esposa Teresa e sua amante, a pintora Sabine, têm suas vidas condicionadas por escolhas irrevogáveis e por acontecimentos fortuitos, em uma época onde as coisas só acontecem uma vez e a existência e a experiência parecem perder a sua substância, o seu peso. Nessa perspectiva, o autor desenha cuidadosamente seu cenário com a intenção de ver emergir os conflitos de seus personagens e, assim, nos remeter as sensações, vivências e experiências do indivíduo moderno.

Para Marshal Berman, ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos e tudo o que somos²¹. Berman entende por modernidade o conjunto de experiências simbólicas e sensoriais, de tempo e de espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e dos perigos vividos pelos indivíduos frente aos processos de modernização. Tomaremos a modernidade por um processo de

²⁰ KUNDERA. Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Tradução de Tereza B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

²¹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

reflexão sobre essas transformações e contradições como afirma Lefebvre no clássico: *Introdução à Modernidade*:

(...) é uma reflexão principiante, um espaço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento..., e que cuja difere do modernismo como um conceito em via de formulação difere dos fenômenos sociais como uma reflexão diante dos fatos.²²

Ao se debruçarem sobre a modernidade, estes indivíduos caminham através de um turbilhão, ao tentarem conectar o conturbado presente em que vivem com o passado e o futuro; com intuito de encontrarem um lugar nesse voraz mundo em que aparentam viver, mergulhados numa aura de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia, onde novos ambientes são criados e antigos destruídos num perpétuo estado de vir a ser. Segundo a perspectiva de Berman, destes paradoxos e contradições teriam surgido as interpretações e as ideologias que se ocuparam de refletir acerca destes paradoxos que o autor chama de modernismo²³. Concepção próxima a de Henri Lefebvre que afirma que:

Por modernismo, nós compreendemos a consciência que tomaram de si mesmas as épocas, os períodos, as gerações sucessivas; o modernismo consiste, pois, em fenômenos de consciência em imagens e projeções de si em exaltações feitas de muitas ilusões e de um pouco de perspicácia.²⁴

No Recife, os arrebatadores ventos da modernização já sopravam por meados do século XIX e ganharam mais força nos anos vinte do século passado.²⁵ Nesta época, a cidade começou a sofrer mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais que, para muitos dos que viveram naqueles dias, a deixava irreconhecível.

²² LEFEBVRE, Henri. *Apud* REZENDE. Op. cit. p, 108

²³ BERMAN, op. cit., p. 15.

²⁴ LEFEBVRE, Henri. *Introdução a modernidade*. Rio de Janeiro: Ed Paz e Terra 1969.

²⁵ Pernambuco começa a passar por um processo de modernização na administração de Francisco Rego Barros, o Conde da Boa Vista. Sobre o assunto cf. ARRAIS, Raimundo. *O pântano e o Riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Ed. Humanitas/ FFLCH/ USP, 2004;

As estreitas ruas e becos sucumbiram diante das onipotentes avenidas.²⁶ O concreto começava a dar sustentáculos à capital pernambucana em suas pontes e em seus prédios. Higienização, urbanização, mocambos a cair por terra, o porto que se modernizava, automóveis que deslizavam com rapidez, e que deixavam boquiabertos os moradores acostumados com os antigos transportes. Novas paisagens, novos personagens. Almofadinhas e melindrosas que desfilavam pelas ruas ornamentadas por praças, ladeadas por confeitarias e casas de moda. Recife novo, Recife Moderno. Mudanças que foram vivenciadas, ovacionadas ou rejeitadas. Mudanças sentidas por aqueles que estudavam, pensavam, declamavam e pintavam a cidade. Paisagem nova. Paisagem moderna.

No âmbito cultural, a modernização é incorporada através da forte invasão do modernismo na cultura nacional a partir dos anos 20.²⁷ Proclamado pelos “novos” de São Paulo, sob a bandeira de Arte libertadora, destruidora dos cânones tradicionais, que prendiam os artistas às regras, o movimento tem como marco o ano de 1922, com a semana de arte moderna. Um novo cenário artístico começava então a ser delineado no Brasil. E os termos Moderno e Modernismo começam a integrar os círculos de discussões sobre arte.

No Recife, as discussões acerca do modernismo foram fortemente marcadas pelo acirrado debate travado principalmente entre os grupos liderados por Joaquim Inojosa, chamado pelos opositoristas de “futurista” e pelo grupo tradicionalista, liderado por Gilberto Freyre. O primeiro apresentava-se como um divulgador do modernismo desenvolvido no sudeste do país; enquanto o grupo liderado por Freyre se opunha radicalmente a estes, em favor da região e da tradição. Entretanto, a principal questão a ser trabalhada aqui não são os embates travados por estes grupos. Uma vez que, de acordo com Durval Muniz, tomar estes dois movimentos como antitéticos é assumir a imagem que cada movimento quis construir para si, em oposição ao outro, ao embarcarem nas próprias disputas inócuas e provincianas pela hegemonia cultural.²⁸ Porém, e, sobretudo, é se perceber, como ponto central, como a invasão destas novas idéias no seio do campo artístico local promoveu

²⁶ As mudanças trazidas pelas ações modernizadoras no Recife já foram amplamente estudadas. Estudos como os de Antonio Paulo Rezende, op. Cit. e WEINSTEIN, Flávio. *As Cidades Enquanto Palco da Modernidade - O Recife de Princípios do Século*. Dissertação de Mestrado em História. Recife: UFPE, 1995. Ambos os trabalhos conferem um panorama onde o embate trazido pela modernização delinea novos aspectos no âmbito social, político, cultural e urbano da cidade.

²⁷ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990. Daniel Pecaut ainda aponta o ressurgimento católico e o impulso antiliberal, p. 24.

²⁸ ALBUQUERQUE JUNIOR, op. cit., p. 93.

mudanças nas formas como os pintores, por nós estudados, estruturam seu processo de criação; ao adotarem, ou não, aquilo que acreditavam serem princípios modernos. Portanto, um ponto de reflexão se instaurou dentro do meio artístico local que, em consonância com outros fatores, estabeleceram uma avaliação conceitual direta, ou indiretamente, sobre os princípios de sustentação da esfera artística, ao determinarem tomadas de posições que influenciaram os rumos tomados por esta produção.

Porém, antes de começarmos a analisar as obras dos pintores, acreditamos ser indispensável nos situarmos perante uma conceituação do termo modernismo, haja vista que este quesito perpassa nossos questionamentos ao examinarmos a estrutura do campo artístico recifense.

1.1 Modernismo e Moderno nas artes.

Gilberto Freyre em um ensaio intitulado “Modernidade e Modernismo nas artes”, nos passa a sensação de que, para ele, a antiga querela entre paulistas e pernambucanos em torno da primazia de uma produção artística modernista não tinha sido deixada de lado.²⁹ Neste texto, Freyre nos dá a impressão de tentar resolver o antigo impasse através de uma conciliação, ao esforçar-se para igualar as duas capitais, Recife e São Paulo, como centros originários no Brasil de quase toda manifestação de modernidade ou de modernismo, seja em política, literatura, indústria, em pintura, até em religião e ética. Ainda nesse artigo, podemos ler que “(...) paulistas e pernambucanos se confundem em vir sendo no Brasil os brasileiros de espírito mais constantemente moderno e às vezes mais exageradamente modernista.”³⁰

Como no trecho acima destacado, não é raro nos depararmos com situações, em que o senso comum prevalece, nas quais, os termos *Moderno* e *Modernismo* têm sido usados sem diferenciação. Muitas vezes, o termo moderno é usado para conceituar uma obra em contraposição ao que foi produzido no passado. Em outras situações, o termo serve para englobar um período da história da arte. Enquanto que

²⁹ FREYRE, Gilberto. Modernidade e Modernismo nas artes. In: Vida, Forma e Cor. Rio de Janeiro, Ed. Livraria José Olympio, 1962.

³⁰ Ibidem, p. 92.

o vocábulo modernismo, em seu uso comum, acaba por ser associado ao moderno como qualidade daquele que é atualizado ou a um contexto histórico datado.

Se seguirmos a mesma direção destas simplificações, a opção mais fácil, para nos situarmos dentro de uma história da arte, parece ser traçar uma linha em que uma fase sucede a outra; como se a produção artística estivesse subordinada a estágios cronológicos obrigatórios, em uma constante evolução. A partir deste raciocínio linear, o que chamamos de modernismo englobaria um período que se inicia por meados do século XIX, com a produção dos pintores impressionistas, e atinge seu ápice nas primeiras décadas do século XX, com a produção vanguardista, em detrimento de uma produção com bases na tradição naturalista. O problema em concordarmos com tal argumento encontra-se no risco de encarmos o modernismo como uma tendência natural e inescapável à produção artística, e de não levarmos em consideração que esta organização cronológica linear limita-se ao cenário artístico europeu e não pode, assim, ser adotada em outros contextos.

Outra forma de explicação ocupa-se em veicular o surgimento de práticas artísticas modernistas ao processo de modernização. Devemos reconhecer que o processo de modernização ocorrido em vários centros urbanos foi um dos fatores que contribuiu ao desenvolvimento do modernismo. Porém, a ressalva que deve ser feita aqui, é a de que devemos ter cuidado para não reduzirmos a produção artística desse período a uma simples expressão artística da modernidade. Pois, como afirma Charles Harrison, tal visão simplificada nos leva a reduzir o modernismo a uma forma espontânea de reação às condições sociais e aos acontecimentos históricos tradicionais. Concordamos, com Harrison, que esta simplificação subestima as preocupações e problemas específicos às práticas e tradições da arte, que podem ter sido, em muitos casos, elementos motivadores poderosos no desenvolvimento de novas formas e estilos.³¹

Em relação ao nosso campo de estudo, olhar para a história da arte, denominada modernista, no Recife dos anos vinte, como consequência do desejo de modernidade presente no imaginário da cidade, é esquecer das lutas próprias do campo, as quais foram decisivas para a configuração do que se considera moderno ou não.³² Também não devemos perder de vista que a pintura, em vários momentos de sua trajetória, se consolidou como categoria artística e definiu sua própria

³¹ HARRISON. Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

³² *Ibidem*, p. 11.

normativa. E, ademais, teve por base a busca constante de respostas para problemas vividos pelo artista, não somente no mundo onde este se situava, mas, sobretudo, nos domínios do campo da arte.

Ao se pensar em modernismo não podemos perder de vista que o mesmo não se constitui como um bloco monolítico, engessado a partir de explicações e categorias ortodoxas, oriundas do modelo europeu, mas compõem-se de formas diversas, todas as quais se movem em diversos ritmos. No Brasil, devemos levar em consideração que o que foi chamado de modernismo, no início dos anos vinte, não seguiu o mesmo desenvolvimento simbólico a partir de variações nas mudanças das noções de tempo e espaço ocorridos no campo das artes plásticas na Europa. A arte moderna produzida no Brasil, especialmente no caso das artes plásticas, é dotada de uma acepção peculiar e local.³³

O nosso modernismo trazia - o que, segundo Frederick Karl, seria o sentido de modernismo e de moderno em qualquer época:- um processo de tornar-se novo e diferente, que se associa ao significado de subverter o que é velho, de tornar-se um agente da desordem, ou mesmo da destruição da possibilidade de questionar e fazer de outra maneira.³⁴ Esse tornar-se se daria através da linguagem utilizada que se expressaria a partir de rupturas ou de renovações que ocorrem pelo desafio da autoridade. Uma vez que Karl acredita ser todo modernismo um desafio da autoridade, e que grande parte deste esforço fora empregado na tentativa de se escapar dos imperativos históricos.

Ao trazer em seu projeto estético o ímpeto de ruptura com o tradicionalismo e o academicismo, o modernismo no Brasil se particulariza devido ao seu projeto ideológico: o desejo pela consciência da identidade da nação e, conseqüentemente, do seu povo seguido pela busca de uma expressão artística nacional. Então, enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, o nosso modernismo se esforçava para criar uma

³³ O Romantismo brasileiro é considerado por Antônio Candido como o início de uma literatura que podemos chamar de nacional por já trazer, apesar de ufanista e idealista, mediadora de um moralismo, de uma visão de mundo e de uma tradição externa, uma tentativa de cunhar uma produção artística que valorizasse os aspectos nacionais, aspecto este retomado pelos modernistas de 22 sob outra ótica, para a formação do caráter nacional de nossa produção artística. Cf: CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Ed. Martins, 1969. Vol II. .

³⁴ KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo. A soberania do artista 1885 – 1923*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

tradição que assumisse as características e condições locais. Portanto podemos falar em um Modernismo *a la* brasileira segundo Maria Lúcia Guelfi:

O modernismo brasileiro é um nome genérico para designar a fusão irregular de uma série de “ismos” importados com dados e experiências locais, colocando em evidência o caráter dependente da nossa cultura e representando, ora um avanço, ora um recuo diante do questionamento não só desse caráter dependente, como da própria existência ou não de uma cultura brasileira.³⁵

Não devemos perder de vista que o modernismo não foi a síntese final da produção intelectual brasileira na agitada década de vinte.³⁶ O movimento foi um dos eixos intelectuais e artísticos de uma época marcada pela efervescência cultural e política, na qual os indivíduos se posicionaram perante as mudanças trazidas pela modernidade brasileira. Outras concepções intelectuais e artísticas refletiram perante este processo de modernização cultural. Um deles, e o que desperta nosso maior interesse, foi o movimento regionalista liderado por Gilberto Freyre, em Pernambuco.

E como explicar esta peculiaridade no modernismo nacional? Segundo Pierre Bourdieu³⁷, um estudo que pretenda tomar uma produção artística ou intelectual, em sua singularidade, deve ser capaz de inseri-la num sistema de relações que se desenvolvem segundo as determinações de seu campo específico.

1.2 ... E o modernismo chega ao Recife.

Tomemos por início o que Bourdieu denominou por estrutura ideológica inerente ao campo artístico, e também intelectual. Esta estrutura pressupõe o gerenciamento de recursos necessários por parte dos seus sujeitos para que melhor se posicionem dentro do campo. Tal gerenciamento é aqui entendido como o capital simbólico (como, por exemplo, a propriedade do discurso legítimo, modos de conduta, titulação), implicado numa distribuição de poder que corresponde a certa

³⁵ GUELFÍ *apud*. REZENDE, op. cit., p.130.

³⁶ Rezende destaca no cenário intelectual dos anos 20 a atuação da imprensa operária, bem como as de Oliveira Viana e Alberto Torres. REZENDE, *Idibem* p. 135. Já Neroaldo Pontes de Azevedo ressalta a influência do pensamento católico bem como a permanência das concepções positivistas e naturalistas. AZEVEDO op. cit.

³⁷ BOURDIEU, 1996, op. cit.

equivalência das relações que determinam seus estabelecidos e *outsiders*.³⁸ Ou seja, aqueles capazes de mobilizar um maior grau de recursos corresponderão aos sujeitos com maior capital simbólico, cujos conquistarão, portanto, legitimação, posicionamento e reconhecimento. Estes serão, por assim dizer, os estabelecidos. O outsider é aquele ou aqueles indivíduo(s) que estão excluídos do grupo considerado estabelecido, que são considerados inferiores, e ainda são tidos como não observantes das normas e regras impostas pelos estabelecidos.

Ao esboçar esta estrutura ideológica, estabelecemos o ponto inicial para entendermos a atuação e produção dos artistas. Pois, para sustentar sua tomada de posição, o artista precisa mobilizar os recursos necessários à manutenção de sua posição no interior do campo da produção, tanto da criação quanto do consumo de obras de arte. Tais tomadas de posição são orientadas por um lado pelas instâncias ideológicas de poder no interior do campo, e por outro, segundo a posição dos sujeitos que dependem por sua vez dos recursos simbólicos de que dispõem, e rompem ou reproduzem a ordem estabelecida. Assim, entenderemos como muitos destes artistas se posicionam no cenário artístico local, cujo centro foi marcado pelas calorosas discussões entre os “futuristas” e os tradicionalistas regionalistas

Joaquim Inojosa foi o primeiro intelectual pernambucano a repercutir o movimento modernista paulista em Pernambuco. O jovem estudante de Direito entrara em contato com os novos de São Paulo e com sua causa, durante sua viagem ao Sudeste para o 1º Congresso Internacional de Estudantes. Abraçando a missão de fazer repercutir os ideais modernos e paulistanos em Pernambuco, começou sua tarefa de divulgador ao escrever artigos sobre o que chamava de “grande movimento”. Seus primeiros textos foram recebidos nos jornais locais com indiferença, e geram, aos poucos, críticas e polêmicas.³⁹

As bases em que Joaquim Inojosa assentou o seu discurso a favor da arte nova podem ser vistas a partir de dois princípios. O primeiro se encontra fortemente explícito em sua produção entre os anos de 1922 a 1925, e tem como conceito básico a destruição do passado, seguido da preocupação de se divulgar o modernismo sulista, bem como seus principais personagens.

³⁸ Os conceitos de estabelecidos e outsiders estão presentes na obra do sociólogo Norbert Elias. C.f., ELIAS, Norbert. *MORZART, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro:Ed. Jorge Zahar, 1995.

³⁹ Este debate é também discutido em REZENDE, op. cit. e AZEVEDO. Op. cit.

Dentre seus vários escritos publicados na imprensa pernambucana, neste primeiro momento,⁴⁰ destaca-se *A arte moderna*, redigida inicialmente como uma carta remetida aos diretores da revista paraibana *Era Nova*. O texto ganhou ares de manifesto e acabou por intensificar a discussão entre passadistas e futuristas. Múltiplas são as intenções da carta. Dentre elas, a de fazer um balanço do movimento, ao apresentar, de forma ilustrativa, os principais nomes modernistas; na intenção de mostrar o que é a arte nova. As informações sobre Pernambuco giram em torno das primeiras adesões; dentre elas, as de Austro Costa e Raul Machado, cujas apontam também os simpatizantes e os adversários do movimento.

No que se refere às idéias estéticas, as definições se limitam a expor o que seria a “arte nova”, apresentação que seria limitada a poucos momentos de teorização e ausente de maiores dados sobre o movimento paulista. O elemento mais forte em sua narrativa constitui-se na tentativa de distinguir modernismo de futurismo, tachando de ‘zoilo’ os que insistiam em caracterizá-lo como tal.⁴¹

De acordo com Mário Silva Brito, Oswald de Andrade teria sido o primeiro “importador” do futurismo.⁴² O manifesto teria lhe sido revelado em Paris durante sua estadia na Europa. As idéias modernistas, como já dito anteriormente, teriam chegado ao Recife através de Joaquim Inojosa, a partir do artigo-resposta *Que é Futurismo*.⁴³ Souza Barros em relação ao futurismo afirma que:

De plano, parece lícito descartar a hipótese de que tudo haja sido simples reflexo do movimento irrompido no Rio de Janeiro e em São Paulo. Se a Semana de Arte Moderna é de 22, cumpre não esquecer que, já em 1909, Marinetti lançara sua campanha de renovação literária e dois anos depois divulgara em Paris o primeiro manifesto “futurista”.⁴⁴

O termo futurismo torna-se um “estigma” muitas vezes empregado pelos adversários dos artistas que adotam as novas tendências pregadas por Inojosa.⁴⁵

⁴⁰ Joaquim Inojosa deixou amplos registros da sua trajetória modernista e das discussões com seus opositores em três volumes, bem documentados, intitulados *O Movimento Modernista em Pernambuco*. Devido a sua riqueza documental os três volumes foram fundamentais para a nossa pesquisa.

⁴¹ AZEVEDO, op. cit., p. 66.

⁴² BRITO, Mário da Silva. História do Modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna. São Paulo: Saraiva, 1958.

⁴³ A Tarde, 20 de outubro de 1922.

⁴⁴ SOUZA BARROS, op. cit., p.156.

⁴⁵ Fundado por Filippo Tommaso Marinetti com a publicação do **Manifesto fundador do Futurismo** (1909), tinha o intuito de que as artes demolissem o passado e tudo o mais que significasse tradição, e celebrasse a velocidade, a era mecânica, a eletricidade, o dinamismo, a guerra. Surgiu como uma

Porém os modernos não se declaram dentro da escola de Marinetti como afirma o próprio Inojosa:

(...) No Brasil não há futurismo... Existe modernismo... As idéias não se aplicam à nossa cultura, senão em parte. O futurismo é uma expressão italiana, por mais que se autor queira universalizar. (...) Porque não podemos ser futuristas por dois motivos: ainda não existe o Brasil brasileiro: o nosso grau de cultura, de civilização, não comporta a extensão dos princípios futuristas. Depois... Futurismo significa bem italianismo. E nós trabalhamos para que se forme e perpetue na pátria brasileira o espírito brasileiro.⁴⁶

As críticas feitas pelos opositoristas ao que chamavam de futurismo constituíam, ao ver de Joaquim Inojosa, julgamentos feitos a partir de um senso imparcial de intelectuais que escreviam pouco e mal, *espichando* de mês em mês mal *cerzida* crônica que em vinte dias de rabisco e dez de revisão eram permeadas por erros e contradições e sem estilo, originalidade, idéia. Pedia a estes intelectuais, aos quais chamou de mascates da literatura, que, se não se encontrassem aparelhados para discutir a questão a sério, deixassem o caminho para os outros que não ignoravam a questão do futurismo no Recife.

Dois de seus principais adversários intelectuais, João Barreto de Menezes e Oscar Brandão, seriam a personificação deste tipo de críticos, pois atacavam a arte moderna, um pouco às tontas e sem conhecimento necessário para discutir a questão do 'futurismo'.⁴⁷ Em contrapartida, exemplificava a figura de crítico pertinente através do poeta Ronald de Carvalho, que possuía uma vasta cultura acompanhada de um raro poder de síntese que perpassava com vasto rigor os valores de nossa literatura. Entre os pernambucanos, destacava Aníbal Fernandes, que discutia com raro equilíbrio mental questões várias e que exigem reflexão;

forma de superar as novas tendências e correntes artísticas de então, adiantando-se a todas elas. À Marinetti juntaram-se **Umberto Boccioni**, Luigi Russolo e Carlo Carrà, autores do **Manifesto dos pintores futuristas**, de 1910 (no mesmo ano, Boccioni redigiria o **Manifesto técnico da pintura futurista**). Um ano depois aconteceria a primeira grande exposição futurista, que contaria com 50 obras desses artistas, as quais chamaram a atenção mais pelo tema que pela linguagem, embora insistissem no fato de que a tecnologia e o progresso deveriam ser expressos em novas e audaciosas formas de arte. Com a guerra de 1914, o Futurismo chegou ao fim. Artistas como Boccioni sucumbiram em combate, outros à tradição. Marinetti a ideais políticos, ajudando o Fascismo a chegar ao poder. Alguns jovens artistas tentaram reavivá-lo após 1918, mas sem sucesso; porém, sua influência sobre os outros movimentos modernos foi importante e duradoura. LYTON, Nibert. O mundo da arte: Enciclopédia das artes plásticas de todos os tempos. 7. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979. il. Coleção com vários exemplares, não consta n. de volume.

⁴⁶ Jornal do Commercio, 02 de março de 1926.

⁴⁷ Jornal do Commercio, 02 de agosto de 1924.

Gilberto Freyre que seria destacado no meio que o critica, porque poucos possuíam a sua cultura moderna; além de Araújo Filho, Lucilo Varejão e Mário Sette.

O emprego do termo futurista impregnado de tom pejorativo pelos adversários de Inojosa, e que tanto tirou seu sono, nos revela que muitas das vezes não só a utilização do termo “futurista”, mas também “regionalista” e “tradicionalista” como forma de julgamento das obras a qual os críticos aqui abordados usaram em seus textos, em boa parte dos casos, nos revela que tais termos se encontravam desprovidos de uma aproximação com suas verdadeiras conceituações, recebendo novas conotações, as quais atendiam aos interesses de quem os usavam. Pois como nos mostra Pierre Bourdieu, indivíduos que ocupam posições diferentes no espaço social podem dar sentidos e valores inteiramente diferentes, ou mesmo opostos, aos adjetivos comumente empregados para caracterizar as obras de arte. Esta utilização é fortemente marcada pela posição do usuário, constituindo-se como “armas” usadas para que os críticos e mesmo os artistas se definam e definam seus adversários sendo, portanto, bem mais que meros esquemas de classificação.⁴⁸

Voltando as críticas feitas a plaquete *A Arte Nova*, a falta de informação, bem como a utilização de uma linguagem rebuscada, foi o principal alvo de críticas dos seus adversários, que consideraram contraditório o discurso que prezava por novas formas de arte. A exemplo da crítica feita por Prudente de Moraes Neto, que pontua o atraso de Inojosa em relação ao modernismo, ao evidenciar que a valorização do novo pelo novo ficou na primeira fase do movimento. Neto aponta a desorientação e confusão de valores em Inojosa, ao considerar igualmente modernos, diferentes intelectuais e a falta de informação (erudição) do autor sobre a história do modernismo. O mesmo o faz Mário de Andrade, que elogia o trabalho pioneiro de Inojosa, mas aponta como falha a sua falta de discernimento entre o que é modernista e o que não é.

Como afirma Neroaldo Pontes de Azevedo, é preciso assinalar que o manifesto de Inojosa teve resultados aquilatáveis. Porque se de um lado divulgou o modernismo do Sul no Nordeste, também divulgou o que se passava no Nordeste/Norte do Brasil. Dessa forma, com a repercussão que teve a carta, Inojosa levou para fora de Pernambuco o nome de intelectuais efetivamente pouco conhecidos. Mas o maior saldo, que se deve creditar ao opúsculo, é o fato de

⁴⁸ BOURDIEU, op. cit., p. 332.

chamar a atenção para a propaganda do modernismo que ele empreendia ao provocar tomada de posição, que punham na ordem do dia, a discussão sobre o futurismo.⁴⁹

No que se refere ao segundo momento da produção de Inojosa nos anos vinte, a idéia de brasilidade surge como postulado principal. Inicia-se a partir da conferência realizada em oito de agosto de 1925, na cidade de Moreno, interior de Pernambuco, e publicada em plaquete sob o título de **O Brasil brasileiro**.

A conferência funcionou como um novo fôlego para a campanha modernista em Pernambuco. Como aponta Neroaldo Pontes de Azevedo, a nova palavra de ordem na pregação de Inojosa era a construção de um Brasil brasileiro em substituição àquela tarefa, até então pregada como marca futurista, que insistia na destruição do passado.

A preocupação central é anunciar um momento novo na vida brasileira, concitando os jovens à nova tarefa de construir o Brasil brasileiro. O conferencista descarta a possibilidade de se deter na contemplação das glórias do passado, porquanto a ele interessa a tratar do Brasil contemporâneo, em vias de construção. A libertação das fórmulas antigas deve trazer como conseqüências o não mais tomar de empréstimo o futuro a se construir, evitando-se a imitação, libertando-se do jugo estrangeiro e mais particularmente, não continuando 'sob a direção intelectual lusitana ou francesa'.⁵⁰

A construção deste Brasil brasileiro seria operada pelos renovadores. Inojosa proclamava em seu discurso que o *espírito brasileiro não existe em nossas cousas (sic), e nós queremos impor porque somente assim teremos formado a nossa pátria*.

⁵¹ Estes artistas, a seu ver, seriam os responsáveis pela modelação da pátria brasileira, ao capricho de suas fantasias criadoras. ⁵² Esta geração de artistas, que teria pressa de passar pela vida e gozá-la em todos os esplendores possíveis, construiria um futuro em que a pátria seria original, em detrimento de um presente incerto e de um passado visto com pessimismo. Este tom de pessimismo, em relação ao passado, permeia sua crítica aos passadistas, que, mesmo assim, permanecem em sua produção intelectual, posicionados como desdenhadores que agiram lentamente a favor da construção de um Brasil original.

⁴⁹ AZEVEDO, op. cit.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 82.

⁵¹ INOJOSA, Joaquim. *O Brasil brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Meio-Dia, 1977. p.25.

⁵² *Ibidem*, p.14.

As pregações modernistas realizadas por Inojosa perdem força com o decorrer do tempo, ao ponto de, em 1927, ano em que ele se transfere para o Rio de Janeiro, seus escritos praticamente não aparecem nos jornais e revistas de Recife. A campanha empreendida a favor do modernismo estava terminada.⁵³ Azevedo atribui à figura de Ascenso Ferreira, através do contato com a intelectualidade do sul e particularmente de sua produção poética, a continuidade das ligações de Pernambuco com o modernismo.⁵⁴

Uma possível explicação para a perda de força das idéias de Inojosa pode ser encontrada na fragilidade em torno de idéias estéticas que estruturam seus escritos, e nas suas definições inconsistentes sobre o que seria a “arte nova”; cujas se apresentam muitas vezes sem maiores dados e objetivos. A mensagem divulgada pelos adeptos do modernismo no Recife, de fato, não era acompanhada de sugestões concretas que pudessem alimentar com conteúdo novo a nova forma de arte preconizada.

Na verdade, para entender a atuação de Inojosa e o recuo de suas idéias, precisamos inteirá-lo nas estruturas sociais e de poder de seu tempo. Assim, podemos depreender que os processos de inovação de Inojosa tiveram como principal entrave a ausência de condições sociais concomitantes que lhes proporcionasse um respectivo ambiente social, favorável às ideias. Sua atuação se deu em um período em que o cenário artístico e intelectual pernambucano era fortemente marcado por uma pré-disposição da valorização das realidades locais. Percebe-se assim o quanto era difícil uma abertura para aceitação da difusão de um movimento surgido no Sul, como é o caso do modernismo, em condições totalmente diferentes.⁵⁵

Neste momento o centro intelectual do Recife, onde boa parte da intelectualidade nordestina foi formada, era composto por instituições que se caracterizavam como lugares privilegiados para a produção de um discurso regionalista e para a sedimentação de uma visão de mundo comum assentada na defesa da tradição como a Faculdade de Direito e o Seminário de Olinda e o Instituto Histórico Arqueológico e Geográfico Pernambucano (IHAGP), fundado em 1862.

⁵³ AZEVEDO, op. cit., p. 94.

⁵⁴ Ibidem, p. 96.

⁵⁵ Ibidem, p. 38.

Uma parcela significativa destes intelectuais, em grande parte oriundos das tradicionais famílias açucareiras, que vivenciavam um quadro de recessão econômica, devido à crise no sistema produtor de açúcar, instaurada pelas usinas, e impulsionadora do dinamismo econômico sulista do país, teve seus princípios estruturados, a partir de uma visão conservadora dos aspectos econômicos da sociedade; o que contribuiu para uma retomada da preocupação em torno do regionalismo e do tradicionalismo como um fenômeno generalizado, quer na ordem política, quer na área cultural, com projeções na vida artística.

Como afirma Raimundo Arrais, muitos dos intelectuais, que produziram durante o início do século XX, foram dominados por um forte sentimentalismo, que transformou parte significativa da produção local numa tarefa de recuperação do passado, e levou-os a ensaiarem movimentos de retorno e reconquista de espaços que julgavam terem perdido.⁵⁶ E este tom passadista, impregnado de valores regionais, perpassa fortemente a obra dos mais destacados artistas locais, como a exemplo da obra de Mário Sette.⁵⁷

Neste cenário, surge o Movimento Regionalista Tradicionalista, que congregava intelectuais não apenas ligados às artes e a cultura, mas também aqueles voltados para as questões políticas locais e nacionais, ao abraçar a causa de defender os valores regionais tradicionais, em resposta a todo um quadro de mudanças políticas, sociais e econômicas que acontecia do sul para o norte do Brasil, desde a segunda metade do século XIX, e que influenciaram decisivamente na interpretação da cultura nacional feita pelos intelectuais da época.

O movimento teve como articulador Gilberto Freyre, que regressara de uma temporada nos Estados Unidos, onde realizara sua formação acadêmica. Em torno da figura do jovem sociólogo, o movimento articula-se e outros intelectuais abraçam a causa. Junto ao professor Odilon Nestor, funda o Centro Regionalista e, no ano de 1926, organizam o Congresso Regionalista.

Portanto, ao pensarmos as condições individuais implicadas nas tensões socialmente vividas entre os dois grupos por seus sujeitos, delineamos um quadro claro das pressões sociais que agiram sobre Inojosa; em um campo onde a distribuição de poder favorecia o grupo tradicionalista que, juntamente a estrutura do

⁵⁶ ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed. Bagaço, 2006.

⁵⁷ Dentre estes intelectuais destacam-se Oliveira Lima e Joaquim Nabuco como percussores desse sentimento de apego ao passado. ARRAIS, op. cit., p 35.

campo artístico pernambucano, tornou-se o principal obstáculo as idéias pregadas por Inojosa.

1.3 O campo artístico pernambucano e sua estrutura.

O Recife dos anos vinte possuía uma efervescente vida cultural. Os admiradores das artes podiam apreciar espetáculos teatrais, apresentações de operetas nacionais e internacionais, deleitarem-se na produção literária local, irem ao cinema ou a uma exposição de pintura. Estas últimas eram freqüentes: pintores locais, vindos de outros Estados, e até mesmo de outros países, vinham expor na capital pernambucana. Mas a pintura parece que não atraía tantos espectadores como o teatro ou cinema. Tal observação foi feita em um texto intitulado “A Arte em Recife”, publicado no Diário de Pernambuco que afirmava que:

A pintura só de longe empolga algum adepto inspirado; a música vale por um simples ornamento e raros são os que buscam conhecer-lhes os segredos; a escultura interessa a uma outra alma perdida. Apenas o teatro, mas embrionariamente praticado consegue apresentar um coeficiente relativamente mais avultado de amadores.⁵⁸

Quais as razões para tal desinteresse por parte dos recifenses em relação às artes plásticas? Encontraremos uma possível resposta ao tentarmos esquadrihar o campo artístico local.

1.3.1 Mercado Consumidor e Instâncias de consagração

“Críticos de arte, o Brasil não possuía então. Não havia museus só de arte, não havia estudos especializados sobre a crítica construtiva, o que muita falta nos fez.”⁵⁹ O depoimento de Anita Malfatti nos revela uma realidade que parece ser comum no cenário artístico nacional. E a realidade do cenário no Recife não era diferente, e pode ser considerada mais incipiente no domínio das artes plásticas. Nas primeiras décadas do século XX, podemos constar que o campo artístico pernambucano encontrava-se em formação, apresentava uma capacidade limitada

⁵⁸ Diário de Pernambuco 7 de outubro de 1925.

⁵⁹ Depoimento de Anita Malfatti *apud* AMARAL, Aracy A. Artes Plásticas na Semana de 22'. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 96.

de traduzir, em termos puramente artísticos, as demandas externas, e revelava pouco grau de autonomia, típico dos campos que ainda se encontravam em fase de formação. Este fato foi comum à América Latina e, conforme Canclini seria a partir dos anos trinta do século XX, que começaria a organizar-se nos países latino-americanos um sistema mais autônomo de produção cultural.⁶⁰ Esse sistema, segundo o autor, estabelecer-se-ia paralelamente à formação de uma indústria da cultura, com redes de comercialização nos centros urbanos. Países como o México, a Argentina e o Brasil não formaram mercados autônomos para cada campo artístico, não conseguiram uma profissionalização ampla dos artistas e escritores e nem tiveram um desenvolvimento econômico capaz de sustentar os esforços de renovação experimental e democratização cultural.

No tocante ao mercado de consumo de obras de arte no Recife, poucas são as informações disponíveis sobre o funcionamento do mercado de arte local nas três primeiras décadas do século XX. Segundo Moacyr dos Anjos, é razoável supor que este fosse quase inexistente e, de acordo com depoimentos de artistas ligados ao "Atelier Coletivo" – em atividade entre 1952 e 1957–, pode-se perceber que, mesmo na década de 1950, ainda não havia mercado de arte formal em Recife. Vendas; quando aconteciam, eram fruto de uma transação direta entre o artista e o apreciador de obras de arte, entre o produtor e o consumidor, quando não o resultado de encomenda do poder público.⁶¹

Apesar de Bianor de Medeiros descrever o público consumidor como amadores inteligentes que demonstravam gosto estético e adornavam suas salas com pinturas finíssimas, em telas emolduradas, as condições de negócios, nos anos 20, realmente parecem ter sido limitadas⁶². Em um dos trechos de uma das cartas recebidas por La Greca, durante a sua estadia na Itália, seu cunhado tenta estimular o jovem pintor a regressar ao seu Estado de origem, ao argumentar que: *Por aqui passam pintores que nem sequer merecem qualificativos, e que fazem grandes negócios! Recife está talvez com o movimento duplicado. Já tem possibilidades para*

⁶⁰ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

⁶¹ ANJOS, Moacyr dos. *Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930*. In: Estudos avançados, vol.12 n°.34 São Paulo Sept./Dec. 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340141998000300027&script=sci_arttext

⁶² MEDEIROS, Bianor Nossos quadros e nossos pintores In: p. 335 Revista do Arquivo do Público, 11 de fevereiro de 1945.

grandes negócios ⁶³. Mesmo que o restante da carta tenha certo teor persuasivo, numa tentativa de convencer Murilo a regressar, a passagem, acima descrita, em consonância com os poucos registros encontrados a respeito do mercado de arte, nos remete à idéia de que se viver de arte na capital pernambucana era extremamente difícil para os artistas.

Um texto publicado no Anuario de Pernambuco de 1935 parece justificar essa pouca demanda no mercado de consumo artístico local, através do posicionamento dos próprios artistas. Segundo as linhas escritas, os pintores produziam em moldes ideais inatingíveis que constituíam não só a razão de trabalharem, mas de vida. O texto afirma que mesmo que esses artistas desejassem comercializar suas obras não o fariam, pois:

O meio em que vivemos e o orgulho espiritual de ser idealista não permitiriam a eles que deixasse de respeitar-se, desrespeitando o seu sonho de beleza, seu sonho de fortuna alentadora... a arte existe pura dentro dos seres humildes⁶⁴.

Se Moacyr dos Anjos considerou como quase inexistente o mercado de arte local, podemos afirmar que inexistentes eram os lugares específicos destinados às exposições de pintura. Museus e galerias especializadas surgiram progressivamente por volta do final da década de vinte. Gilberto Freyre, em artigo de 1923, já se posiciona contra esta ausência de museus em Pernambuco:

Pernambuco, pela sua riqueza de tradições, não tem o direito de contentar-se com o seu atual museuzinho: o do Arqueológico. Como não tem o direito de contentar-se com a sua atual biblioteca. Horrível caricatura - no mau sentido da palavra caricatura - de biblioteca. Dela ainda deve estar escandalizado esse voluptuoso dos livros e amigo dos clássicos que é o Sr. Solidônio Leite. (...) Devia, a meu ver, um nosso museu, contentar-se com ser Pernambucano. Uma espécie de lição de história e arte pernambucanas. E estou que oficializado ou semi-oficializado muito aumentariam suas possibilidades. Contanto que não fosse dirigido por burocrata também oficial.⁶⁵

O aparecimento de galerias de arte no Recife deu-se somente a partir da segunda metade do século XX, ainda de forma incipiente, ligada ao mercado de ambientação e decoração. Ainda que o primeiro conjunto de galerias comerciais

⁶³ Carta destinada a Murilo La Greca em março de 1925.

⁶⁴ Anuário de Pernambuco para 1934. Suplemento dos Diários da Manhã e da Tarde, 1934.

⁶⁵ FREYRE, Gilberto. 23. *Diário de Pernambuco*. Recife, 23 Set. 1923. Coluna: Da outra América. Artigo publicado em: FREYRE, Gilberto. *Tempo de Aprendiz: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor 1918-1926*. São Paulo: IBRASA, 1979. v.1, p. 313.

profissionais tenha nascido apenas a partir da década de 1970.⁶⁶ Neste espaço de tempo, marcado pela ausência de locais específicos para a realização de exposições e agregação dos admiradores de arte, as exposições ocorriam em especial no Gabinete Português de Leitura e no Teatro de Santa Isabel

Também não existiam publicações especializadas em arte. Deste modo, os principais jornais foram o meio de veiculação destas críticas. A dificuldade dos meios editoriais, sobretudo nos especializados e nas revistas técnicas, faziam do jornal o divulgador central de tudo que aparecia na cidade. Assim, seria raro o intelectual ou o técnico especialista em algo que, ao precisar dos meios de comunicação, não se tornasse jornalista e começasse então a ser notado, muito embora fizesse uma divulgação mais informativa que propriamente especializada do seu campo.⁶⁷

Nos jornais diários que circulavam pelo Recife não haviam colunas destinadas especificamente às artes plásticas. As crônicas e críticas escritas sobre o assunto apareciam nas colunas destinadas às artes, como um todo ou em textos escritos por autores que possuíam colunas nos diários e periódicos da cidade. A preponderância da literatura como tema dos textos é incomparável, haja vista que as discussões em torno do modernismo e do tradicionalismo, nos anos vinte, atingiram mais fortemente o campo literário. A imprensa local era (e ainda é) o principal meio de divulgação das exposições no Recife, e recebia quase sempre um convite para a noite de inauguração: a *vernissage* ou abertura. As notas divulgadas nos jornais ocupavam-se de noticiar o período em que a exposição ocorreria, bem como podemos encontrar citação de nomes ilustres que as visitaram, obras adquiridas e títulos de obras expostas.

É no final dos anos vinte e começo dos trinta que ocorreram as primeiras iniciativas em direção à formação das primeiras instituições específicas destinadas a produção e legitimação das artes plásticas no Estado. Data de 24 de agosto de 1928 a criação da lei que institui um espaço público destinado a arte. A lei se refere à criação do Museu do Estado de Pernambuco, que segundo esta:

Fica autorizado ao Governo do Estado criar um serviço de defesa do nosso patrimônio artístico e histórico, e um museu de arte que lhe

⁶⁶ DINIZ, Clarissa. Crachá – aspectos da legitimação artística (Recife – Olinda 1970-2000) Recife: Ed. Massagana 2008, p. 103.

⁶⁷ SOUZA BARROS, op. cit.

será anexo, destinado a recolher todos os objetos históricos e artísticos nacionais e regionais.⁶⁸

No ano seguinte, foi organizado por um grupo de artistas, formados por Mário Nunes, Murilo La Greca, Balthazar da Camara, Mario Túlio, Álvaro Amorim, Euclides Fonseca e Bibiano Silva, o primeiro Salão de Belas Artes de Pernambuco. Inaugurada no dia 3 de maio de 1929 e realizada no salão de honra do teatro de Santa Isabel, a exposição contou com trabalhos de vários de seus organizadores.

Ser premiado em uma mostra competitiva significava a consagração de um artista e lhe servia como uma grande medida do valor de seu trabalho. Os salões representavam ainda um modo de ingresso em alguns acervos respeitáveis do país, quer pelos prêmios de aquisição, quer pela possibilidade de ser contemplado com dinheiro ou viagem. Além disso, o Salão de Arte é um espaço de relacionamento com o poder do grupo de artistas, críticos, historiadores. Nele acontecem a seleção, o julgamento, as considerações e premiações que atendem ao "hábito visual daquele momento". Estar entre os premiados, mais que receber dinheiro ou medalha, é ser visto e ter o visto de autoridades da arte sobre o trabalho e sobre própria imagem. É como afirma Pierre Bourdieu:

Os salões seriam a mais importante das mediações institucionais entre o campo dos consumidores e o campo dos produtores de arte. Pois os salões constituem, eles próprios, um campo de concorrência pela acumulação de capital social e de capital simbólico: o número e a qualidade de freqüentadores - políticos, artistas, escritores, jornalistas etc. - são uma boa medida do poder de atração de cada um desses locais de encontro entre membros de facções diferentes, e, ao mesmo tempo, do poder que exercem através dele.⁶⁹

Aníbal Fernandes que, na época, atuava como inspetor dos monumentos nacionais e diretor do museu histórico, reconheceu a importância do acontecimento. A ponto de afirmar, em discurso na solenidade de abertura do Salão de 1929, que a organização deste, juntamente com a criação do Museu do Estado e da Inspetoria de Monumentos, no mesmo ano, materializam o interesse do Governo de Pernambuco em incentivar o desenvolvimento da educação artística em seu distrito. Em seu discurso, em parte exposto abaixo, afirmou que:

⁶⁸ LOURENÇO. Maria Cecília França. MUSEUS ACOLHEM O MODERNO. São Paulo: Edusp, 1999, p.73.

⁶⁹ BOURDIEU, op.cit., p. 283.

Esta primeira exposição geral de bellas artes em Pernambuco é uma resultante do trabalho de perseverança e do esforço de meia dúzia de artistas que em meio a todas as dificuldades e decepções tem conseguido progredir na sua carreira e afirmar seu direito de ser uma classe respeitada e digna de todo apreço social.⁷⁰

Mário Melo também via o Salão como um evento que contribuiria para a hegemonia artística de Pernambuco na região Nordeste. Em Tum, texto publicado no Diário de Pernambuco em 1929, sugeriu uma alternativa que julgava por proveitosa para o desenvolvimento das Belas Artes em Pernambuco. A seu ver, o primeiro prêmio deveria ser dado ao artista que residisse em Pernambuco e que apresentasse ao Salão local a melhor obra; deveriam ser premiados também o segundo e terceiro lugares com passagens para o Salão do Rio de Janeiro. Mário tomava sua proposta como viável, não somente pelo fato desta possuir uma maior eficácia no incentivo ao desenvolvimento das Belas Artes no Estado, mas por contribuir, através das exposições e premiações anuais, para uma educação artística do povo pernambucano.

A importância da realização deste primeiro salão, para o cenário artístico, local reside na instauração de um espaço onde os artistas pernambucanos passaram a ser consagrados dentro de seu próprio Estado, em consonância com os princípios no qual o campo artístico, em que se encontravam inseridos, se assentava.

Também com o salão, quebra-se a hegemonia dos salões organizados pela Escola Nacional de Artes, ENBA, como principal espaço de consagração artística no país⁷¹. Porém esta quebra não foi absoluta, pois os salões da ENBA ainda figurariam como o principal meio de competição, que conferiam ao currículo do artista notoriedade, além de servirem como modo oficial de exposição. Não é à toa que dois dos artistas pernambucanos que ganharam medalhas na exposição, Fédora do

⁷⁰ Discurso reproduzido no Diário de Pernambuco, 4 de maio de 1929.

⁷¹ Com a Academia Nacional de Belas Artes surgiram também os concursos e premiações destinados a artistas plásticos no século XIX. É no ano de 1840 que começam as Exposições Gerais franqueadas à participação de qualquer artista da Corte, com sede no Rio de Janeiro. Cinco anos depois é instituído o Prêmio Viagem ao Exterior que tornava os vencedores pensionistas do Império em temporadas de estudo na Europa. Depois da transformação da Academia em Escola Nacional de Belas Arte—ENBA - em 1890, realizou-se, em 1894, a primeira Exposição Geral da ENBA que passa, desde então, a ser conhecida como Salão, apesar deste nome só ter sido adotado oficialmente em 1934.

Rego Monteiro e Balthazar da Câmara, são apresentados diversas vezes pela imprensa como artistas que se destacaram neste salão.

A prova da importância do prêmio no Salão da ENBA, na consagração de um artista, pode ser constatada em um suposto projeto de lei apresentado à Câmara municipal, que autorizava o governo a dar 10:000\$000 de prêmio ao artista pernambucano que, concorrendo ao Salão Nacional de Bellas-Artes do Rio de Janeiro, obtivesse melhor classificação. Tal projeto foi visto como louvável por Mário Melo em artigo publicado no Diário de Pernambuco, haja vista que o trabalho premiado passaria à propriedade do Estado e seria, portanto, um forte incentivo para a formação da pinacoteca pernambucana.⁷²

A organização deste primeiro salão em Pernambuco revela um vetor que foi fundamental neste momento inicial de estruturação do campo artístico local: as redes de sociabilidades estabelecidas entre os próprios artistas e também com a intelectualidade local, que atuaram como agentes de identificação com os artistas através da veiculação de visões compartilhadas em comum.⁷³ Estas redes de sociabilidade se formavam não necessariamente a partir dos encontros oficiais de arte, mas, sobretudo em vivências menos mediadas por instituições e mais envoltas em sentimentos extra-artísticos como festas, viagens, conversas em bares.⁷⁴ Através destas, assistimos o agrupamento de artistas para fortalecerem-se diante da necessidade de propagação do capital simbólico, com o intuito de gerar o compromisso e cooperação numa escala válida e mais acessível a todos.⁷⁵

Dentro destas redes, a reciprocidade atuou como um dos pilares de sustentação, na tentativa de propagação deste capital simbólico; e nos parece, em princípio, ter sido um dos fatores de explicação para o fechamento destes agrupamentos às influências externa-estrangeiras, representadas através da

⁷² Diário de Pernambuco, 25 de julho de 1929.

⁷³ DINIZ, Clarissa. É preciso ser dependente para ser autônomo Relações pessoais, Capital social e Sistema da arte. In: PEDROSA, Sebastião; ZACCARA, Madalena (Orgs.) *Artes visuais conversando sobre*. Recife: Editora Universitária, 2006. p 84.

⁷⁴ O Café Continental, localizado na esquina da Rua do Imperador com a 1º de Março, vizinho à charutaria e loja de cigarros da fábrica Lafayette – pelo que ficou conhecido na época como “Café da Lafayette” ou “Esquina da Lafayette”. Seu público cativo era composto de membros das elites econômica, política e cultural. A Esquina Lafayette era um dos locais onde se debatiam as últimas tendências da arte, da literatura e da política; fechavam-se negócios, escreviam-se versos ou apenas mexericava-se sobre a vida alheia. Pela proximidade com as redações dos principais jornais da cidade – Diário de Pernambuco, Jornal de Recife, Jornal do Commercio, Jornal Pequeno, entre outros–, o Continental congregava boa parte da intelectualidade local. Câmara Cascudo, José Lins do Rego e Gilberto Freyre foram alguns dos nomes que freqüentaram o local. c.f., SOUZA BARROS, op. cit.

⁷⁵ DINIZ, op. cit., p. 87.

tentativa de entrada de novos membros.⁷⁶ Talvez um dos mais significativos feitos, alcançados através destas redes de sociabilidades, tenha sido a organização da Escola de Belas Artes do Recife, inaugurada no ano de 1932.

1.3.2 Instâncias de reprodução dos produtores

Para produzir arte se faz necessário ser dotado de talento; o que implica em, também, muita pesquisa. Para os artistas que estudamos, o casamento entre talento e formação era uma união perseguida. Cabe agora nos perguntarmos onde e como se dava esta educação artística em que os pintores buscavam não somente o aprimoramento de seu talento, mas também um ar de “profissionalização”. Se o Recife era um centro educacional e cultural de atração a estudantes de todo Nordeste, que almejavam ocupar uma das vagas nos cursos da Faculdade de Direito e no Seminário de Olinda, até os anos trinta, quem desejasse se formar em “Belas Artes” tinha que deixar o Estado ou até mesmo o país.

O ensino de Belas Artes no Estado limitava-se às aulas de desenho no Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco, criado em 1841, pela Imperial Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco, e no Ginásio Pernambucano. A Faculdade de Direito do Recife também contava com um colégio de artes que contemplava somente a formação de literatos e músicos. O Liceu, segundo Telles Júnior, que se destacou como um dos mais célebres professores da instituição, também se configurava como um lugar de exposição, no qual se realizava a Exposição Artística e Industrial; que contava com trabalhos em mecânica, couro e pele, funilaria, marcenaria e mais trabalhos em madeira, alfaiataria, flores artificiais, ourivesaria, farmácia, chapelaria, tabacaria, objetos diversos e belas artes.⁷⁷

Deste modo, muitos pintores saíram do Estado para estudar. Já aqueles que não viajaram, buscaram aprender no Estado, através de lições tomadas com outros artistas. As aulas particulares parecem ter sido uma alternativa para os artistas aumentarem seus ganhos. Telles Júnior chegou a abrir uma oficina de pintura na Rua do Barão da Vitória, no bairro de Santo Antônio, que inaugurou com uma exposição de seus trabalhos e de seus discípulos. Mas, segundo ele, as dificuldades o obrigaram a fechá-la; uma vez que a grande demanda de convites

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Depoimento de Telles Junior. Revista do arquivo do público, 11 de fevereiro de 1945, p. 29.

para dar aula de desenho era uma alternativa mais atraente financeiramente; e então, dessa forma, passa a ser mestre de nomes de destaque como Gilberto Freyre e do pintor Theodoro Braga.

Tive de fechar minha oficina em 1887; o número de chamados para a lição de desenho aumentava. O negócio de pintura muito daria se eu tivesse um capital. O capital com que abri a oficina foi quatrocentos mil réis dados pelo meu bom pai, mas esgotou-se só com a localização da casa.⁷⁸

Os artistas que saíam do Estado dirigiam-se ao Rio de Janeiro, que era o principal pólo atrativo, devido a Escola Nacional de Belas Artes (a ENBA, de 1890), instituição oficial formadora de artistas no Brasil Republicano. Fundada por decreto de D. João VI, em 12 de agosto de 1816, chamava-se então de Academia Imperial de Belas Artes: a sede da visão positivista-naturalista em artes, no Brasil. Algumas capitais possuíam Escolas de Belas Artes; no entanto a ENBA, do Rio de Janeiro; era o modelo, o pólo cultural do mundo artístico brasileiro e tinha seus postulados tomados como padrões supremos; era ainda o reduto do ensino oficial de artes no Brasil. A Escola de Belas Artes disseminava orientação a outros estabelecimentos no Brasil e contava com parte significativa do mecenato oficial brasileiro.⁷⁹

Na academia havia uma predominância, até a segunda década do século XX, do academicismo, tendência artística influenciada nos padrões estéticos da extinta Academia Imperial de Belas Artes, onde o paisagismo e o realismo se destacavam. Esta influência foi significativa na formação de muitos artistas pernambucanos. O que se conta também é que, já as famílias mais abastadas de Pernambuco, que tinham seus herdeiros interessados pelas artes plásticas, enviavam seus filhos à Europa.

Em texto intitulado *um problema da esthetica brasileira* publicado na seção *magazine* do Diário de Pernambuco o autor, cujo nome não é citado, diz acreditar que as dissidências em torno do debate sobre a predominância do paisagismo entre os pintores locais, seria fruto da paupérrima educação artística aqui ensinada. Através deste comentário podemos complementar nossa afirmação a respeito do sistema de ensino de artes em Pernambuco.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985, p.169.

Nesta terra, os artistas, após a terminação de um curso de pintura onde de fato, nada conseguem aprender, por faltar a generalidade dos professores uma individualidade possante e original de didata, são enviados à Europa a fim de se aperfeiçoarem. Vão eles com poucas exceções, a Paris onde estudam livremente, longe de uma disciplina rigorosa de consciência e de cultura, fazendo o que por lá comumente se faz. E como o “meio” na capital da França é absorvente, sendo necessário a qualquer estudante dose de vontade e de independência, para se sobrepôr à áurea mediocridade em voga acontece que a visão pictórica dos que ainda devem ser iniciados vai se desenvolvendo de acordo com a corrente que em virtude da moda domina no tempo da sua presença na Cidade Luz.⁸⁰

O autor considera a viagem à Europa importante, pois acredita que a temporada no exterior seria útil a todo artista, a fins exclusivos de perfeição cultural; porém tornar-se-ia pernicioso devido ao poder de mexer no timbre e na forma de expressão do artista que, deslocado num ambiente absorvente, teria o seu “eu” artístico moldado de acordo com a corrente estética em voga. Esta “absorção”, pregada no texto, tornava-se perigosa, devido ao fato de acabar por resultar em produção que o autor considera como híbrida, anti-artística; pois, ao regressar, o artista contemplaria as paisagens brasileiras, em toda sua peculiaridade tropical; a partir de um senso europeu; o que levaria a um desgaste na interpretação das paisagens.

O texto termina reivindicando métodos de ensino artísticos nacionais que deveriam ir ao encontro dos aspectos não só materiais, mas “espirituais” da nação; a fim de diminuir, não somente a dissidência que se instaurava com o olhar do artista nacional, enquadrado nos moldes europeus ao interpretar paisagens tipicamente tropicais, mas também a distância que se instauraria entre o espectador, que nunca teria viajado à Europa, e o quadro moldado em princípios estilísticos europeus.

O desejo do nosso desconhecido cronista realizou-se com a fundação da Escola de Belas-Artes de Pernambuco, fundada em maio de 1932 e inaugurada em agosto do mesmo ano. Localizada na Rua Bemfica nº 150, às margens do rio Capibaribe, no bairro da Madalena, possuía cursos de pintura, escultura e arquitetura, além do ensino isolado de qualquer matéria que compunha os três cursos e continha uma pinacoteca. Os cursos tinham por fim o preparo técnico e artístico de pintores, escultores e gravadores, bem como a instrução superior, geral e especializada de que necessitavam para exercer sua função no meio social.

⁸⁰ Diário de Pernambuco, 24 de abril de 1927.

Fundada por iniciativa de um comitê de artistas formado por Mário Nunes, Balthazar da Câmara, Bibiano Silva, Álvaro Amorim, Heitor Maia Filho, Jaime Oliveira, Murilo La Greca e Luís Mateus Ferreira que vitoriosamente proclamavam o triunfo de um projeto de civilização:

É indiscutível a vitória da criação de uma Escola Superior de Belas Artes em Recife. Os aplausos do público em geral aí estão comprovando o brilhante triunfo pela civilização e cultura de Pernambuco, moldadas no desenvolvimento artístico entre nós.⁸¹



Ilustração 1 – Fotografia do Prédio da Escola de Belas Artes de Pernambuco localizado na rua Bemfica nº 150. Publicada no Diário de Pernambuco, 21 de Agosto de 1932.

A falta de recursos financeiros, porém, foi uma dos grandes desafios enfrentados pelo grupo. A solução encontrada foi se tentar conseguir os recursos necessários junto às autoridades locais, intelectuais, do comércio, da indústria e imprensa, através de donativos e de instalação. No dia 5 de junho de 1932, uma nota foi publicada na primeira página do Diário de Pernambuco; nela, um apelo era feito à população a apoiar materialmente a iniciativa. As dificuldades podem ser constatadas pelo testemunho de Murilo La Greca, em 1984, para quem: “o professorado trabalhava motivado pelo ideal da arte [...] O mobiliário velho foi doado

⁸¹ Diário de Pernambuco, 17 de abril de 1932.

pelos professores, [e muitos bens pelo] Liceu de Artes e Ofícios [...]. Foi este o momento mais difícil da Escola.”⁸².

O ensino era voltado ao clássico e ao acadêmico e exigia-se do aluno fidelidade nas observações e realidade nos desenhos. Exigia-se a idade mínima de 15 anos, o certificado de conclusão do curso secundário fundamental, além da aprovação em exame prévio realizado pela escola.⁸³ [



Ilustração 2 - Fotografia da primeira turma de pintura da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Publicada no Diário de Pernambuco em 21 de agosto de 1932.

Observar as instituições de ensino, por onde passaram estes pintores, torna-se fundamental para podermos encontrar alguns dos vieses que estruturaram seu modo de pintar. As instituições freqüentadas e o meio social de convívio, nos quais estiveram inseridos, são pontos decisivos nas obras de cada um, ao contribuírem em seus processos de formação. Pois estas, em suas relações existentes com as instâncias de conservação do capital de bens simbólicos, asseguram a reprodução do sistema dos esquemas de ação, de expressão, de concepção, de imaginação, de percepção e de apreciação social.

⁸² <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorn.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=302&textCode=8271&date=currentDate> acessado em 20 de julho de 2009

⁸³ SILVA. Maria Betânia e. O ensino das artes em Pernambuco: dos anos 40 aos anos 60. In: Anais do 16º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP.

Situamos os artistas mencionados em dois grupos: os que freqüentaram espaços de aprendizado fora do país ou do Estado e os que desenvolveram sua formação em seu próprio Estado. Começamos, então, por observar o caso dos pintores que tiveram estadia no exterior com intuito de estudar pintura. Neste primeiro grupo situam-se os irmãos Rego Monteiro, Vicente, Joaquim e Fédora, e Murillo La Greca.

Dentro de um universo de predominância masculina, Fédora Rego Monteiro destaca-se não só como pintora, mas como a única professora da Escola de Belas Artes do Recife, nos anos 30. A jovem Fédora inicia seus estudos na Escola Nacional de Bellas Artes, no ano de 1908, e viaja à França juntamente com sua Família, no ano de 1911, onde freqüenta a Academie Jullian. Na Academie, como aponta Ana Paula Siminoi, era dada ênfase na formação feminina de retratistas; pois acreditava o fundador, Jullian, ser este um precioso campo para as mulheres; já que diferia da pintura histórica que com suas proporções gigantescas e sua carga simbólica constituía um espaço quase que exclusivamente masculino. Não só para Fédora, mas também para outras artistas brasileiras que passaram pela Academie, o estágio no exterior se mostrou interessante pelos seguintes motivos.⁸⁴

(...) pela aprendizagem técnica que habilitava tanto à pintura de história, gênero já decadente, quanto ao retrato, que era comercialmente vantajoso e gozava de prestígio junto aos colecionadores; pela importância simbólica que a passagem pela capital artística de então aportava à carreira, trazendo prestígio e outras marcas de distinção; e, finalmente, pela relação privilegiada que a escola possibilitava em relação aos júris dos salões e aos concursos de ingresso na EBA. Esses motivos fizeram da Académie Jullian um importante centro propagador de determinados modelos artísticos que se internacionalizaram, obedecendo a um ideal cosmopolita de arte. Procurar adequar-se a tais padrões era o desejo de todos os artistas que para lá seguiam, fossem homens ou mulheres.⁸⁵

⁸⁴ Também passaram pela academie Julian: Nicolina Vaz, que se inscreveu na escola em 1904; a pintora paulista Nicota Bayeux(1903); a caricaturista Nair de Teffé, também conhecida como Rian (em1905). E, mais adiante, Georgina de Albuquerque (1906), Helena Pereira da Silva Ohashi (1912) e Tarsila do Amaral (1922).c.f. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX* Tempo Soc. vol.17 nº.1 São Paulo, Junho, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010320702005000100015

⁸⁵ ibidem

Sua estadia na França a levou a participar de significativos eventos como o Salon des Independants (1913) e o Salon des Artistes Français (1914). Estas participações quase sempre aparecem na imprensa ao lado do nome da pintora e funcionam como um referencial que legitimava as suas qualidades artísticas. O Diário de Pernambuco, às vésperas da inauguração de mais uma exposição da artista, no ano de 1922, divulga em sua coluna sobre artes uma nota que enfatiza a passagem da pernambucana pela França e suas participações nos salões de arte francesa, e reproduz duas notas publicadas na imprensa estrangeira, uma no Notre Gazette de Paris e outra escrita por Marcel Pays no Radical. Ao terminar, com as palavras de Zeferino da Costa, a quem o jornal chama de grande mestre da pintura nacional e decorador magistral, a nota reafirma, através das palavras do “grande mestre”, escritas em 1912, que todos os prêmios ganhos pela pintora seriam de tamanho merecimento, graças à sua composição, pelo seu desenho colorido e lhe funcionariam, em especial as medalhas de prata e bronze recebidas no Salon des artistes Français, como uma recomendação.

Esta mesma ênfase pode ser encontrada no texto de João Luso sobre o Salão de 1916, onde escreveu: “A Sra. Fédora do Rego Monteiro que, há pouco, nos chegou de Paris e fez uma exposição numerosíssima, onde não rareavam as belas obras, obteve a Pequena Medalha de Prata, com um retrato a pastel, aceito no Salon des Artistes Français.”⁸⁶ Participou, a pintora, várias vezes do Salão Nacional de Belas Artes e foi premiada com Menção Honrosa (1911), Medalha de Bronze (1912) e Medalha de Prata (1916).

A obra de Fédora foi evocada, por intelectuais pernambucanos, como a síntese da interpretação das paisagens locais. Como podemos constar na nota abaixo publicada durante uma de suas exposições no Recife:

D. Fédora foge dessas condenáveis exibições (outra coisa não é o vício de que falamos); as suas paisagens são despreziosas exprimem o motivo em mira, estampam o aspecto a pintar, com rara maestria e segurança. Não desce a artista a detalhes, antes corrige os trechos desgraciosos assegurando aos seus trabalhos uma beleza mais harmoniosa.⁸⁷

Manoel Lubambo louvou o trabalho de Fédora do Rego Monteiro em texto escrito em 1938, que colocando o trabalho artístico da pintora num segmento que

⁸⁶ LUSO, João. O Salon de 1916. Revista do Brasil, São Paulo, ano I, set. 1916, n. 9, p.37-50.

⁸⁷ Diário de Pernambuco, 15 de janeiro de 1922.

denominou de *tradição urbanista pernambucana*, junto com Manoel Bandeira. Isto, para distinguir os dois da outra tradição pernambucana, que é a “do paisagismo rural, com o culto da natureza pela natureza”, exemplificada por Telles Junior. Lubambo, e que é bastante favorável ao trabalho de Fédora, pois enumera algumas de suas qualidades: “[...] um senso muito brasileiro da cor; uma linha, que eu chamaria introspectiva; uma grande e solene dignidade. Uma pintura litúrgica. Feita com vagar e amor.”⁸⁸.

Devo-me deter nessa questão do colorido. É o problema central da pintura de Dona Fédora. É pela substância cromática, por esses tons sensacionais, por esse senso dir-se-ia que carnavalescamente variegado da cor, com seus azuis, seus amarelos, seus vermelhos, sobretudo, seus vermelhos, que a sua pintura se reveste de importância e de sentido. São cores ou tons que chamam a atenção não só pelo que têm de esquisito, como pelo que têm de ‘nacional’. Não é uma simples volúpia pessoal da cor o que observo, É um imperativo da raça e do sangue. É uma cor, a sua, que só se pode compreender – não digo sentir – indo às igrejas e reparando para os azuis, os dourados, os verdes, os vermelhos, dos retábulos, das imagens e dos painéis. Imagens, retábulos, painéis, com o seu barroquismo e o seu profundo sentimento brasileiro da cor. Por isso é que eu posso dizer que do ponto de vista da cultura e da ‘raça’, é o mais ‘nacional’ dos pintores pernambucanos. E o seu caso, que é sociológico além de pictórico, o mais sério da nossa pintura.⁸⁹

Como vimos, a Academie Jullian era um espaço onde as alunas entravam em contato com as técnicas retratistas, e também com as referentes às pinturas de gênero. Estas técnicas atendiam aos postulados academicistas, pois a instituição funcionava como um preparatório para os alunos que pretendiam tentar uma vaga na Escola de Belas Artes Francesa. Fédora foi marcada por estas técnicas que estudou durante sua estadia em Paris.

Ao mesmo tempo em que visualizamos, em sua estadia na Jullian, as raízes que estruturaram seu estilo de pintar, podemos nos perguntar, ao olharmos os retratos pintados por outra artista, que também passou pela Academie, Tarsila do Amaral, se tal argumento nos basta. Ao observamos, por exemplo, o retrato de Oswald de Andrade pintado, em 1922, vêmo-lo retratado em visão frontal, em uma síntese de formas e linhas e redução cromática, com grandes pinceladas; o que nos

⁸⁸ LUBAMBO, Manoel *apud* AZEVEDO, Ferdinand. Resgatando a vida e as obras de Manuel da Costa Lubambo: 1093-1943 - Recife: FASA, 2006, p. 91.

⁸⁹ LUBAMBO, Manoel. Algumas notas sobre a pintura de Dona Fedora do Rego Monteiro Fernandes. *Fronteiras*, Recife, v. 5, n. 18, p. 16, out. 1938. *in*: AZEVEDO, Ferdinand, op. cit.

remete às tendências do impressionismo. Os retratados, pintados por Tarsila, refletem as novas possibilidades e limites da representação que permearam a arte durante o final do século XIX e início do século XX.

As obras de Fédora seguem os cânones da pintura figurativa com destaque para os retratos. Ao olharmos *La dame em rouge*, podemos ver fortes traços de acento naturalista que marcam a tradição retratística, e colocam sua produção à parte das novas tendências. As diferentes nuances que perpassam a obra das duas artistas, que passaram pela rigorosa Academie Jullian, podem ser explicadas por seus posteriores espaços de vivências. Fédora retorna ao Brasil em 1915; e, até o ano de 1917, vive no Rio de Janeiro. Neste mesmo ano retorna ao Recife.



*Ilustração 3 - MONTEIRO, Fédora do Rego - La dame em rouge, 1912-1913
Óleo sobre tela. Reproduzida em HERKENHOFF, Paulo (org). Pernambuco
Moderno. Recife: CC Bandepe, 2006.*

Já Tarsila do Amaral, após sua estadia na Academie, continua na Europa. Estuda na academia de Emilie Renard, onde o ensino era menos rígido quando comparado com a Jullian. Retorna ao Brasil em 1922, e forma, no mesmo ano, em São Paulo, o Grupo dos Cinco, com Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade. Retorna novamente a Paris, em 1923, e continua seu contato com as tendências vanguardistas européias



*Ilustração 4 - AMARAL, Tarsila do
Retrato de Oswald de Andrade, 1922
óleo sobre tela, c.i.e. Reproduzido em Enciclopédia Itaú
Cultural. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=2317&cd_idioma=28555&cd_verbete=3386&num_obra=6. Acesso em 29 de junho de 2009.*

Ao compararmos as duas artistas, observamos que, enquanto Tarsila vivenciou espaços nitidamente marcados por discursos e práticas que alastravam, cada vez mais, o rompimento de um paradigma pictórico academicista; Fédora, ao retornar e fixar-se no Recife, depois de sua estadia na França, volta a integrar um campo artístico, onde as rupturas com o paradigma ainda não se manifestavam fortemente.

O desenhista, ilustrador e aquarelista Manoel Bandeira, não saiu de Pernambuco para estudar pintura. Gilberto Freyre e seu homônimo, o poeta Manuel Bandeira, afirmaram, em seus escritos, que foi auto didaticamente que desenvolveu sua técnica. Como no caso de Fédora do Rego, podemos enxergar nos espaços de vivências a qual o desenhista frequentou, principalmente na Revista do Norte, e nas

relações mantidas com outros agentes, a presença de traços que se assimilaram a sua técnica, a sua forma de entender e ver o mundo.

Editou seus primeiros desenhos, a bico de pena, na *Revista do Norte*. E foi responsável pela ilustração da capa do primeiro número, com caricatura a cores do ministro Oliveira Lima. A conselho de José Maria, diretor da *Revista do Norte*, Gilberto Freyre, de quem ganhou a admiração, o convida para ilustrar o *Livro do Nordeste*, em edição comemorativa do centenário do *Diário de Pernambuco* e, anos depois, Olinda: 2º guia prático, histórico e sentimental da cidade brasileira. No Livro do Nordeste, Freyre escreveu sobre o desenhista; porém, ressaltando-lhe as qualidades de aquarelista:

Nos seus desenhos flagrantes da vida recifense, há um sabor franciscanamente lírico; e um raro poder evocativo. Em nenhum assunto ele se sente tão à vontade como o Recife. O Recife com suas águas furtadas; os seus telhados em cornos de lua ou em asas de pombos; o seu casario irregular de cais, pintado de vermelho ou amarelo, ou quadriculado de azulejos que rebrilham ao sol; as suas barcaças paradas diante dos armazéns de açúcar ou dos depósitos de madeiras; as saídas das missas e das procissões tão cheias de roxo e de amarelo. Aquarelista, Bandeira põe nas suas cores o mesmo doce lirismo franciscano em que se entenece o seu traço⁹⁰.

Essa captação, do que podemos chamar aqui de aspectos tradicionais da paisagem urbana do Recife e que vai render a Manoel Bandeira elogios de intelectuais tradicionalistas, pode ser entendida, em partes, em sua atuação na *Revista do Norte*. Este periódico despontou no cenário editorial do Recife como uma publicação de destaque em seus aspectos gráficos e que detinha ilustrações abundantes em todos os números; com fotografias, vinhetas e, até mesmo, reproduções de telas de Franz Post, Tele Júnior e Vicente do Rego Monteiro. O desenho e a caricatura ganham um tratamento especial ao serem realizados especialmente para a revista por artistas pernambucanos como Manuel Caetano Filho, Luís Soares, José Borges e até mesmo um desenho inédito de De Garo para o nº. 2 da segunda fase.⁹¹

Constituindo-se como um dos importantes meios de divulgação do regionalismo nos anos 20, a revista deixava claro em seus editoriais que não tinha como pretensão iniciar um movimento novo, mas alinha-se à perspectiva regionalista

⁹⁰ FREYRE, Gilberto *op. cit.*

⁹¹ AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo (Os anos Vinte em Pernambuco)*. João Pessoa: Secretaria de educação e Cultura da Paraíba, 1984.

em voga nos anos 20, evidenciada na publicação de textos críticos que faziam eco à preocupação regionalista e tradicionalista escritos por Freyre e Manuel Lubambo, entre outros. Na opinião de Joaquim Cardozo, os jovens intelectuais que compunham a Revista do Norte seriam a fiel expressão da renovação cultural pernambucana, na década de 20.

Dentro deste ideal as ilustrações trazidas na revista vão de encontro à tendência a valorizar os aspectos típicos do Nordeste, em especial de Pernambuco, através de uma revalorização do barroco, como se pode ver, a título de exemplo, na capa dos três números da segunda fase, feitos por Manoel Bandeira, bem como do passado colonial brasileiro, que aparecem, em outros motivos escolhidos, nos diversos números da revista.⁹²

Cabe aqui ressaltar a atuação de outro ilustrador da revista: Joaquim Cardozo. Na *Revista do Norte*, da qual foi diretor, Cardozo publicou seus primeiros poemas, inclusive o seu poema mais famoso, escrito em 1924: “*Recife morto*”, e também críticas de arte. Suas ilustrações, assim como as de Manoel Bandeira, eram inspiradas nos aspectos regionais e influenciadas por um traço barroco. Criou para a revista vinhetas e todo um alfabeto de capitulares (letra maiúscula inicial dos capítulos, em geral, ornamentada), com temas da flora regional. Desenhou cajus e coqueiros, que ornamentaram as páginas do editorial e, segundo Souza Barros, teria sido usado pelo poeta na estilização de um corpo alfabético, que o editor José Maria teria conservado como inédito.⁹³

Seus desenhos flagram aspectos arquitetônicos e urbanos da paisagem do Recife, e não se volta para a exaltação das grandes avenidas, que começavam a mudar fisionomia da cidade ou outros elementos que indicassem o processo de modernização na capital pernambucana. O desenhista volta-se para aspectos do Recife antigo em seus aspectos coloniais, deixando, assim, talvez transparecer a influência que a Revista do Norte tenha deixado em sua produção.

⁹² Idem, p. 115.

⁹³ SOUZA BARROS, *op. cit.*, p. 175.

SEGUNDO CAPÍTULO
A EVOCAÇÃO DO VERDE PERNAMBUCANO:
CRÍTICAS DE ARTE SOBRE A PINTURA PERNAMBUCANA DOS ANOS 20.

“O crítico é aquele que pode traduzir, de um modo diferente ou por um novo processo, a sua impressão das coisas belas.”
Oscar Wilde

Ao nos depararmos com uma obra de arte, o que nos leva a considerá-la bela ou não? O que nos faz preferir determinado estilo artístico em detrimento de outro? Tais escolhas se efetivam no momento em que nossa *sensibilidade* é aguçada, a partir do instante em que nossos olhos percorrem cautelosamente as pinceladas que se intercalam em uma tela, ou nosso olhar precisa ser *guiado* por informações acerca do que vemos para chegarmos a um consenso se gostamos ou não daquela visão?

Pensar em possíveis respostas, para as perguntas acima, é se encontrar em uma encruzilhada, onde várias instâncias estão envolvidas, num processo que legitima determinados produtos como obras de arte. Segundo Pierre Bourdieu, as obras de arte resultam de um feixe de intervenções situadas no entorno de sua produção, sua exposição e sua capacidade de significar. Não sendo somente o produtor do objeto em sua materialidade, mas sim o conjunto dos agentes que aí se relacionam, como críticos e colecionadores, por exemplo, que são capazes de impor medida específica do valor do artista e daquilo que ele, enfim, produz⁹⁴.

Dentre essas várias instâncias legitimadoras da obra tomada por artística, destacaremos, neste capítulo, a atuação dos críticos e de seus escritos. De acordo com sua origem epistemológica, o termo *crítica de arte* definiria discernir, escolher e julgar a obra de arte, atribuindo-lhe juízo de valor que, além de dar conta de sua interpretação, avalia e discrimina, indicando ou não a sua validade – sua verdade enquanto arte. Nesse sentido, a crítica de arte situa-se como mediador entre a obra e os possíveis interlocutores aos quais se dirige;

⁹⁴ BOURDIEU, 1998, op. cit.

As críticas de arte realizadas no Recife, durante os anos 1920, eram escritas, sobretudo, por intelectuais e artistas. Esses personagens encontravam espaço, por intermédio da imprensa, para que suas idéias fossem difundidas e debatidas, a partir de textos fortemente marcados por elementos presentes em seus projetos culturais, muitas vezes, de tentativa de se firmarem perante os leitores ou legitimarem socialmente seus pensamentos.

Esses escritos despertaram a indagação sobre a atuação desses intelectuais como críticos, a exemplo do que podemos ler em texto publicado na coluna *Artes e Artistas*, do Diário de Pernambuco, no ano de 1927. Luís G., ao traçar o perfil de um crítico, afirma que a verdadeira crítica não deveria favorecer, em seu julgamento, um artista ou obra em detrimento de um terceiro, ou seja, deveria ser imparcial, *ensinando ao que não sabe, assinalando ou provando os defeitos ou as belezas das coisas ou das pessoas com as regras da própria arte*⁹⁵. De acordo com o texto, o que se percebia nos jornais era uma dificuldade em se fazer a crítica da arte, porque seu reconhecimento demandaria uma erudição que os pernambucanos não possuiriam – alguns reagiriam a essa afirmação; daí o caráter da neutralidade e o de, muitas vezes, se absterem de fazer a crítica –. O que não impedia, igualmente, a identificação de alguns *críticos*. Luís G. afirmou que havia o estranhamento, por um lado, que indicava o não domínio dos códigos da arte e, por outro, ao demonstrarem vontade de se apropriar dos conceitos e vivências da arte, haveria também uma apropriação do belo, traduzido em estilo próprio.

Já o professor, historiador e crítico literário Fidelino de Figueiredo, cujo atuou como correspondente do Diário de Pernambuco em Madri, ao escrever sobre Gil Fagoaga, afirmou que muitas teriam sido as tentativas para lançar, em bases objetivas, a crítica estética, a fim de que se estruturasse uma nova disciplina que, aspirando formular leis, fora e acima das flutuações do gosto e da tendência pessoal, estudasse, em fenômeno e método próprio, as questões do mundo das artes. O correspondente do Diário de Pernambuco acreditava que, apesar do esforço lógico empreendido pelos nomes mais ilustres entre os críticos e estéticos modernos, pouco mais do que um torvelinho de doutrinas, teria sido realizado, ao ponto de se destruírem umas às outras, deixando, no espírito de quem as lia, perplexidade e confusão⁹⁶.

⁹⁵ Diário de Pernambuco – 05/04/ 1927, p. 6.

⁹⁶ Diário de Pernambuco – 13/01/1929, p.3.

Clarissa Diniz, em *Crachá: aspectos da legitimação artística*, reafirma essa ausência de críticos especializados no Recife, datando um possível surgimento dos primeiros a partir da década de 1970. Diniz afirma que, nessa década, o sistema de arte pernambucano parecia consciente da ausência de críticos de arte, mas pouco atento à importância que esses personagens poderiam ter para o campo artístico do Estado⁹⁷.

Para se referir à atuação desses intelectuais como críticos, Diniz utiliza-se do termo *quebra-galhos*. Pois, a seu ver, esse trabalho, operado por indivíduos não especializados no domínio das artes, supria como podia a demanda existente; porém, acabava, por muitas vezes, em textos que raramente ousavam contradizer a voz do artista. Assim, sugere que seria elucidativo atribuir a esses textos não o título de textos críticos, mas sim de textos de apresentação, pois ficaria claro, para a autora, que, ao escreverem, os intelectuais estavam, na maioria das vezes, recomendando o artista, encontrando-se o interesse maior não nos supostos conteúdos dos textos, mas na legitimação social e artística dos seus autores⁹⁸.

O parecer dado por Clarissa Diniz circunscreve-se em um processo de especialização do campo artístico, marcado desde o século XVIII. Nesse período, a literatura sobre arte passou a ganhar forma de disciplina crítica, principalmente com o desenvolvimento da estética como ciência filosófica, que reconhecia a autonomia da arte, passando a crítica a desenvolver-se como analítica, questionadora e reflexiva diante dos valores que originam a obra de arte, através de metodologias e formulações teórico-filosóficas, que ofereceram aos textos qualidade científica, como formula Giulio Carlo Argan.

Não queremos tomar aqui parte da discussão em torno do que legitima a figura do crítico de arte, pois acreditamos que, ao nos inteirarmos desse personagem, estaríamos a extrapolar os domínios do nosso trabalho e do nosso ofício. Especializados ou não no campo da estética, tomamos os textos de arte escritos, nesse período, por críticas; uma vez que geravam posicionamento que permite a instauração de pontos reflexivos, seja por meio da concordância, ou da discordância, entre aqueles a quem o texto se dirige. Para tanto, levamos em

⁹⁷ DINIZ, Clarissa. *Crachá – aspectos da legitimação artística* (Recife – Olinda 1970-2000) Recife: Ed. Massagana, 2008.

⁹⁸ ARGAN, G. C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

consideração que o leitor, e também os agentes e instituições circunscritos no campo artístico, no qual esses textos se inseriam, não são indivíduos passivos na recepção de tais argumentos, reformulando-os, de acordo com os seus posicionamentos, para então se posicionarem a favor ou não.

Esses conhecimentos não necessariamente especializados são o fio condutor utilizado pelos autores, e também pelos seus leitores, na tentativa de extrair de uma obra de arte os seus conteúdos comunicativos e estéticos e, mediante sua assimilação e reorganização conceitual, transpô-los ao texto escrito. Os críticos acionaram, pois, como afirma Bourdieu:

(...) as categorias utilizadas para perceber e apreciar a obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um universo social situado e datado, elas são objecto de usos também marcados socialmente, pela posição social dos utilizadores que envolvem, nas opções estéticas por elas permitidas, as atitudes constitutivas do seu *habitus*⁹⁹.

Assim as reflexões em torno da identidade nacional ou regional, que perpassavam fortemente o cenário intelectual e artístico nacional, caracterizando o contexto histórico no qual estavam inseridos, estão implícitas nos discursos e práticas dos intelectuais que se ocuparam em escrever críticas de arte nos anos 1920. Podemos perceber que muitos desses textos foram estruturados a partir de elementos presentes em seus projetos culturais, numa tentativa, muitas vezes, de se firmarem perante os leitores, ou legitimarem socialmente seus pensamentos. Por isso, se faz necessário examinarmos, mesmo que rapidamente, o cerne do pensamento desses escritores a respeito da identidade.

2.1 Tupi or not tupi: that is the question: o movimento modernista de São Paulo e suas formulações identitárias;

No Brasil, podemos observar uma tensão entre as elaborações identitárias operadas pelos intelectuais e artistas ligados ao movimento modernista paulista e ao movimento regionalista pernambucano. Ambos os movimentos tentaram estabelecer unidade nacional, porém a partir de pontos de vista distintos: o movimento paulista através da ruptura com o processo formal-ornamental da cultura do século XIX e o pernambucano por meio do regionalismo.

⁹⁹. BOURDIEU, 1996. *op. cit.*, p. 293.

O movimento modernista de São Paulo foi identificar o traço característico para o brasileiro na figura do indígena. O primitivismo será, para o grupo, a estratégia que sustenta a *originalidade* da cultura brasileira, tanto no sentido da origem como no da singularidade. Se para os europeus o primitivismo correspondeu a uma ruptura, para os brasileiros representou o resgate e a continuidade de uma tradição que deveria ser promulgada pela arte. Dessa forma, Mário de Andrade, em *Macunaíma*, e Oswald de Andrade, em seus Manifestos Pau-Brasil e Antropofágico, tentam pensar, de maneira original, a tensão entre o autêntico e a cultura universal, reafirmando os valores nacionais através de linguagem moderna.

Para Mário de Andrade, encontrar a identidade nacional significava não perder a visão do conjunto. Em *Macunaíma*, escrito em 1928, é visível o esforço de Mário para superar a concepção geográfica do espaço fragmentado e ir ao encontro do país como um todo. Seu nascimento é o ponto de partida da história e ocupa o primeiro parágrafo. É junto à natureza, mais afastada do homem civilizado, que vem à luz e que é, à noite, durante um sentimento de medo da mãe, que nasce.

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia Essa criança é que chamaram de Macunaíma.¹⁰⁰

Dessa forma, o local de nascimento, como toda a configuração do espaço narrativo da obra, é levado à base de construções metafóricas indicativas de uma vida primitiva, originária, remetida às matas, em oposição ao espaço burguês, civilizado, capitalista. E é sobrevoando o Brasil no *tuiuiú aeroplano* que o herói consegue descortinar o mapa da sua terra, movimentando-se livremente pelo espaço da brasilidade, deslocando-se dos estreitos limites geográficos, numa tentativa de superar os diferentes tipos regionais e chegar a construir.

O herói contém características híbridas pertencentes às três etnias formadoras da nação, conhecimento do mundo primitivo e civilizado, sem se decidir por nenhum deles, mas por aglutiná-los e utilizá-los indistintamente, revelando identidade segmentada entre espaço tradicional e espaço moderno.

¹⁰⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma* o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Ed. Agir, 2008. p. 9.

Em busca dos aspectos eminentemente nacionais, o autor utiliza o folclore, primeiro, por ser um pesquisador voltado ao assunto e, segundo, por nele encontrar material de cunho popular, primitivo e, portanto, brasileiro por excelência. A pesquisa de matérias de expressão regionais, entre o final de novembro de 1928 e início de março de 1929 – quando Mário visitou o Nordeste, a fim de explorar o folclore da região –, seria inicialmente importante, mas visando a superar o segmentário regional na direção da criação do *todo brasileiro*. O próprio Macunaíma é criado a partir de uma bricolagem de textos do folclore nacional e resulta como alegoria do homem nacional, em que as diversidades regionais do país são anuladas em favor do todo.

Os Manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropofágico são considerados os mais famosos de Oswald de Andrade. O primeiro foi publicado no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924. Já o segundo, foi lançado no primeiro fascículo da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928. Em ambos os manifestos, Oswald incorpora elementos da paisagem e cultura nacionais, que servem para referenciar, sob o prisma da paródia, o conteúdo fundador da nacionalidade, seja em termos estéticos, seja na releitura do passado. Para o escritor, todos esses elementos que compunham o contexto histórico-cultural brasileiro deveriam ser processados e posteriormente unificados para a criação de uma identidade brasileira autônoma de qualquer dependência cultural, resultando também em produção artística, ao mesmo tempo, universal e nacional.

O pau-brasil funciona como metáfora da imagem primitiva do Brasil, o primeiro produto de exportação das terras encontradas no além-mar; a poesia contida no livro transfigura-se, como se propunha no manifesto, no produto interno mais primitivo e representativo do conteúdo fundador da nacionalidade, seja em termos estéticos, seja na releitura do passado nacional. Revela a demarcação de um espaço de produção que se caracterizaria contra a importação da consciência enlatada e fundadora da poesia de exportação no cenário cultural brasileiro.

Pode-se perceber, nos dois, a reivindicação de uma arte livre, sem imposições ou restrições pautadas no fim da cópia ou da submissão a povos, culturas e idéias trazidas de além-mar. “O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”. No Manifesto Pau-Brasil,

essa superação dar-se-ia através da substituição dos valores estrangeiros pelos nacionais. Já no Antropofágico, dar-se-ia pela absorção.

Em Pau-Brasil, principal livro de poemas de Oswald de Andrade, a consonância entre as propostas do manifesto e a forma poética conduz à constatação de um percurso coeso, em que se busca a reformulação do paradigma histórico de representação do Brasil, cujas novas diretrizes seriam orientadas pela desmistificação do discurso dominante, que, supostamente, teria ficcionalizado a história em favor da idealização épica do passado. Nesse ponto, a descoberta do passado colocar-se-ia como a manifestação original de uma poesia capaz de congrega novas diretrizes estéticas ao pitoresco local.

Do mesmo modo que Mário de Andrade, Oswald vai identificar o brasileiro com o índio, no contato com os europeus que os *encontram* no país. Porém, Oswald não identifica o brasileiro com qualquer índio. Ele reivindica justamente a filiação aos antropófagos, pois, a seu ver, é por meio da “transformação do tabu em totem”, da devoração/deglutição do que lhe é estranho, que o pensamento filosófico antropofágico traz não só nova tendência para a arte brasileira, mas também outra forma de perceber e construir o mundo. Os brasileiros seriam filhos do sol, ou seja, de Guaracy, “a mãe dos viventes”, e o Brasil seria o “o país da cobra grande”. As tradições e mitologia indígenas são o ponto de partida para a fala do brasileiro, dentro de certa posição histórica e geográfica. Nega-se, desse modo, a filiação aos europeus, assinalando-se outro referencial histórico a partir da cultura indígena, onde a relação de subordinação é invertida: o Brasil passa a ter posição privilegiada por poder absorver e digerir o que lhe é externo, mas sem perder suas características inerentes.

Em suas preocupações em atingir o universal por intermédio da legitimação do nacional, os modernistas recusavam o regionalismo, uma vez que acreditavam que era através do nacionalismo que se chegaria ao universal. Assim, para os modernistas, a operação que possibilita o acesso ao universal passa pela afirmação da brasilidade. Mas vale ressaltar que, de acordo com Mônica Veloso, apesar de o modernismo não se assumir como anti-regionalista, na medida em que confere notória importância ao folclore e aos costumes das diferentes regiões culturais

brasileiras, ele introduz nova concepção do regional, acrescentando elementos que viriam mediar a relação regionalismo-nacionalismo¹⁰¹.

Porém seria errado tomar esse pensamento como uníssono entre o grupo paulista, em suas construções acerca do que entendia por ser brasileiro, haja vista que, entre o grupo, houve divergências que acabaram por levar a uma fratura no movimento, resultando no surgimento de vários *subgrupos* como o Anta, o Jaboti, o Pau-Brasil, o Antropofágico e o Verde-Amarelo. Esse último segue uma tendência regionalista, polemizando com os antropofagistas.

Entre os fundadores do grupo verde-amarelo, estavam Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Alfredo Ellis e Mota Filho. O grupo valorizava o regionalismo e defendia o sertanejo como elemento portador da nacionalidade. O Brasil autêntico seria o Brasil do interior. Inspirados em Alfonso Celso, os verde-amarelos defendiam a brasilidade como estado de espírito promovido pela injeção do sentimento nacional. O grupo se divide, resultando no surgimento do grupo Anta – título sugerido por Plínio Salgado, de onde nascerá seu integralismo – e o grupo Bandeira.

O regionalismo também foi a via adotada por outro grupo em suas formulações identitárias: o grupo *regionalista tradicionalista ao seu modo modernista*, liderado pelo jovem sociólogo Gilberto Freyre.

2.2 Críticas de arte que evocam a paisagem regional: o regionalismo freyriano

Gilberto Freyre possui importância singular dentro da história da intelectualidade, não só pernambucana, mas nacional e internacional. Seja como sociólogo, antropólogo ou historiador social, seu pensamento teve peso significativo no âmbito das ciências sociais. Outra faceta de Gilberto Freyre era voltada para as artes, tanto quanto literato – ao escrever seminovelas como *Dona Sinhá* e o *Outro amor de Dr. Paulo* e contos, como os reunidos em *Três histórias mais ou menos inventadas* –, ou também como pintor ou crítico literário e de artes plásticas, sendo justamente essa última característica que nos desperta interesse.

¹⁰¹ VELOSO, Mônica. *A brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 105.

Desde jovem, Freyre entrou em contato com o mundo das artes. Lápis de cor, tinta e aquarela foram seus primeiros meios de se expressar, preenchendo cadernos e cadernos, quando ainda não conseguia nem ler nem escrever. Seu interesse pelo desenho fez com que seus pais o levassem para tomar aulas com Telles Júnior, que não recebeu bem o talento do jovem aspirante a artista, devido à sua espontaneidade e expressividade consideradas exageradas pelo mestre de formação acadêmica¹⁰². Na velhice, Freyre rememora a qualidade surreal de suas visões e a importância dos fluxos de imagens e de cores em sua imaginação infantil, que influenciaram fortemente suas concepções em torno das artes plásticas:

Um sono de menino, o meu, às vezes perturbado por insônias nem sempre incômodas. Nessas insônias, de olhos muito abertos, mais de uma vez, vi, no escuro do quarto, as cores se misturarem de maneiras, as mais surpreendentes. Cores e formas. Uns como estímulos a pinturas um tanto anárquicas, com que por vezes me animei a borrar meus papéis e minhas pequenas telas sem ninguém entender borrões tão cheios de amarelos, vermelhos, azuis, roxos, verdes, misturados. Nem eu os entendia: anárquicos, porém vibrantes, simplesmente me davam alegria aos olhos, por passá-los, de dentro deles, a papéis ou a telas de sua intimidade.¹⁰³

Na juventude, durante o período em que viveu no exterior, ao passar por Paris, Gilberto Freyre conviveu com Vicente do Rego Monteiro, com quem se acamaradou e que o colocou em contato com o grupo de modernistas brasileiros, especialmente Tarsila do Amaral e Victor Brecheret. Adulto, não deixou o desenho e a pintura de lado. A condição visual foi umas das suas formas mais características de se relacionar com o mundo. Como nos mostra Moacir dos Anjos:

A essencialidade da imagem para o processo analítico de Gilberto Freyre fez com que, ao lado da reflexão ensaística e crítica sobre artes plásticas, também buscasse, ele próprio, e mesmo após ter-se definido e tornado escritor, dar formas e cores às suas ideias de Brasil. Deixando transbordar, para o espaço e o tempo em que se desenrolavam suas atividades cotidianas, a pluralidade com que cercava seus assuntos, Gilberto Freyre retoma o gosto de menino e torna-se pintor. Sem ambicionar ombrear-se com os artistas que mais admira e sobre os quais escreve, a pintura é, para Freyre, além de deleite, meio para multiplicar os pontos de vista com que naturalmente enxerga a realidade. Parafraseando a comparação feita por Antonio Candido entre o Gilberto sociólogo e o Gilberto escritor, é possível dizer que, nele, quando saímos à busca do crítico deslizamos para o pintor, e, quando procuramos o pintor, damos com o crítico. Na visão freyreana, não há hierarquias possíveis entre o

¹⁰² LARRETA, Enrique Rodrigues. Gilberto Freyre, uma biografia cultural. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2007.

¹⁰³ Ibidem, p. 25.

que são apenas formas diversas de aproximar-se do objeto que deseja conhecer¹⁰⁴.

Gilberto Freyre escreve, em artigo sobre o pintor português Jorge Barradas¹⁰⁵, não ser capaz, no auge dos seus vinte anos, de desenvolver uma verdadeira crítica que fosse além de suas impressões e gostos particulares, e que não se considerava suficiente para atuar como crítico. O sociólogo acreditava que a alta crítica é a da avaliação, muito mais que a mera impressão, sendo que o ato de avaliar exigiria elevado grau de erudição. Mesmo com seu gosto considerado refinado, Freyre afirma que não se via como crítico de arte profissional¹⁰⁶. Apesar de se julgar *incapaz* de atuar como *verdadeiro* crítico, Freyre escreveu diversos ensaios e artigos sobre pintura, bem como apresentações sobre pintura que foi convidado a escrever, ora por pintores, ora pelos organizadores de exposições, começando com a exposição de Cícero Dias - a primeira sobre a qual Freyre escreveu –, realizada na cidade de Escada, Zona da Mata pernambucana, em 1928¹⁰⁷.

Iremos nos deter na análise dos artigos escritos por Gilberto Freyre durante os anos 1920, em especial os publicados no Diário de Pernambuco, em que o autor se ocupou de temáticas referentes às artes plásticas. Destacamos os textos da coluna *Da Outra América* e os artigos numerados, por acreditarmos que, a partir de tal agrupamento, é possível centralizar nossa análise na perspectiva de como o autor refletia sobre a produção pictórica pernambucana, em ambiente onde o embate entre modernismo e tradicionalismo convergiam para uma caracterização da produção local¹⁰⁸.

Durante sua estadia nos Estados Unidos, entre 1918 e 1922, Gilberto Freyre atuou na imprensa do Recife, por meio da série de artigos *Da Outra América*, publicados no Diário de Pernambuco, nos quais fazia observações sobre a arquitetura, o comportamento, a vida cultural e intelectual norte-americana.

Nos artigos numerados – que abarcam diversos temas: valores da arquitetura tradicional, da fisionomia tradicional do Recife, culinária regional, aspectos paisagísticos, estatuto da língua – aparecem propostas amplas no domínio cultural,

¹⁰⁴ ANJOS, Moacir dos. *Gilberto Freyre Crítico e Pintor*. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/docs/eventos/gilberto.html> Acessado em 24 de julho de 2009

¹⁰⁵ Diário de Pernambuco, 17 de fevereiro de 1924.

¹⁰⁶ Diário de Pernambuco, 27 de maio de 1923.

¹⁰⁷ FONSECA, Edson Nery da. *Em torno de Gilberto Freyre – ensaios e conferências*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2007, p. 138.

¹⁰⁸ Esses artigos foram organizados em forma de coletânea intitulada *Tempo de aprendiz*. Ver FREYRE, Gilberto. *Tempo de aprendiz*. São Paulo: IBRASA/INH, 1979.

em que podemos isolar dois filões de idéias. O primeiro deles é a crítica ao modernismo. Durval Muniz afirma que:

Freyre chama de modernistas todos os intelectuais e as práticas culturais que tendem a transformar o Brasil numa área sub-européia de cultura e ocidentalizar seus costumes. Fazendo uma distinção entre os termos moderno e modernista, Freyre considera o seu regionalismo moderno, mas não modernista, no sentido de uma reificação de um instante de modernidade. Para ele o elemento moderno era apenas uma mudança de forma, embora defendesse a manutenção dos mesmos conteúdos.¹⁰⁹

Apesar da oposição ao modernismo, Gilberto Freyre, na introdução da obra *Região e Tradição*, ressalta que o movimento regionalista:

(...) teve afinidades, ou antes, coincidências quanto à técnica experimental: um tanto como o modernismo das duas metrópoles do Sul [Rio de Janeiro e São Paulo], aquele movimento de província foi também, e por si mesmo, uma reação contra as convenções do classicismo, do academicismo e do purismo lusitano¹¹⁰.

Essa afinidade seria o elemento que fazia, ao ver de Freyre, o movimento pernambucano não se posicionar de forma extremamente oposta ao do Sul. Dessa forma, Freyre não considerava seu movimento como anti-moderno, como podemos constatar em um artigo-resposta a Mário Pedrosa:

Em primeiro lugar, não é exato ter eu, quando moço, iniciado um “movimento literário” no Recife que tenha sido um movimento “tradicionalista” ao mesmo tempo que antimoderno. Ao chegar, em ano já remoto, ao Recife, não dos Estados Unidos, como afirma o brilhante, mas impreciso Pedrosa, mas da Europa, a orientação que procurei opor aos “ismos” então em voga em nosso País, foi a de valorizar, ao mesmo tempo, estes aparentes contrários: região, tradição e modernidade¹¹¹.

O sociólogo não se consideravapositor ao modernismo, mas antagonista aos estrangeirismos, que se revestiam sob tal denominação e invadiam o país, descaracterizando-o. Freyre se dizia a favor do rompimento dos valores academicistas, criticando, sobretudo, os princípios artísticos assentados na

¹⁰⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, op. cit., p. 89.

¹¹⁰ REZENDE, op. cit., p. 159.

¹¹¹ FREYRE, Gilberto. A propósito de pintores e das suas relações com a luz regional. IN: *Vida, forma e Cor*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962. p. 215.

perspectiva, tidos por ele como processo de cópia ausente de qualquer princípio interpretativo, como escreve o sociólogo no artigo de número 6:

É preciso não esquecer que a mania analítica do naturalismo foi apenas a mania dum período; e que mesmo em pleno naturalismo houve um Whistler. O naturalismo, na pintura como no romance, causou-o a superstição de ciência com C maiúsculo de que nos fala Daudet em *Le Stupide*. Foi uma reação paradoxalmente anti-artística a de copiar a natureza em seu estado bruto, repeti-la com toda sua massa de pormenores e todo seu peso¹¹².

A crítica freyriana, à arte assentada em bases naturalistas, não significou necessariamente a reivindicação da superação dessa tendência para uma filiação às vertentes consideradas mais radicais das vanguardas. Seu conservadorismo se revelava, em sua tentativa de conciliação com os valores tradicionais da sociedade pernambucana aos ares de renovação que reivindicava.

Em seu pensamento a defesa da tradição e da região foi uma estratégia adotada por quem vê as oligarquias locais perderem cada vez mais o poder e revela-se através do caráter saudosista e da valorização dos aspectos regionais, que estruturou a escrita de seus artigos¹¹³ à defesa da região. Segundo Pierre Bourdieu, a reivindicação regionalista é uma resposta à estigmatização provocada pela privação de capital – material ou simbólico. O fato de uma coletividade existir como unidade negativamente definida pela dominação simbólica e econômica faz com que alguns dos que dela participam sejam levados a lutar para alterarem a sua definição, para inverterem o sentido e o valor das características estigmatizadas.

As lutas a respeito da identidade regional [...] são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e desfazer os grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de divisão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo¹¹⁴.

¹¹² FREYRE, Gilberto. 6. *Diário de Pernambuco*. Recife, 27 Maio 1923. Coluna: *Da outra América*. Artigo publicado em: FREYRE, Gilberto, 1979, op. cit., p. 263.

¹¹³ Sobre a defesa da tradição na produção freyreana ver: D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição redescoberta – Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

¹¹⁴ BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: *O poder simbólico*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. p 113

A modernização seria, para Freyre, o fator perturbador primordial no equilíbrio social e desagregador da nacionalidade, a qual estaria radicada na tradição. Vistas como uma quebra nas facetas da identidade local, as intervenções ocorridas, devido ao processo de modernização, passam a ser alvo das críticas do jovem sociólogo, que as considera descaracterizantes da fisionomia do Recife. Os reclames contra as mudanças trazidas pelos ventos da modernidade são estruturados em cima de um passadismo pontilhado com saudosismo, estático, em detrimento do processo modernizador. Freyre defende uma conciliação entre tradição e modernidade, numa tentativa de se absorver as novidades sem que essas renovações afetem a originalidade da cultura brasileira na sua mistura, que ele tanto diz admirar.

Essa tentativa de conciliação traz, para os seus textos, um vanguardismo renovador que, paradoxalmente, converge para um cruzamento com perspectiva patriarcal, saudosista e tradicionalista. Essa perspectiva remete suas análises da história da produção açucareira na região da Zona da Mata pernambucana para todo o passado colonial brasileiro, com a finalidade tanto de explicar a perda de harmonia entre as regiões brasileiras, com a concentração do poder nos Estados do Sul, quanto de condenar a disciplina burguesa e os conflitos sociais supostamente gerados por ela. Isso porque a sociedade patriarcal era por ele concebida modelo de sociabilidade fundamental para a manutenção da ordem social.

Assim, em seu discurso sobre a brasilidade, a região se configura como a marca da originalidade brasileira. O sociólogo recorreu a um legado de mitos, paisagens e memórias que individualizaria a região Nordeste como espaço além da unidade política, econômica ou cultural, fundado numa uniformidade geográfica e étnica, para configurá-lo, sobretudo, como espaço social.

A defesa da região como único modo de se alcançar o nacional lhe rendeu as acusações de bairrismo. Freyre argumentou afirmando que o regionalismo defendido pelos intelectuais nunca fora fechado no espaço e nem estático no tempo. Em artigo escrito para a Revista do Norte, Freyre ressalta que:

Não me parece que seja mau o regionalismo ou patriotismo regional, cuja ânsia é a defesa das tradições e dos valores locais contra o furor imitativo. Não me parece que semelhante corrente de sentimento ponha em perigo a unidade brasileira nas suas raízes ou nas suas fontes de vidas. Cuido que as diferenciações regionais,

harmonizadas, serão, no Brasil, condição para uma pátria independente na suficiência econômica e moral como um todo¹¹⁵.

Assim como o discurso dos modernistas de São Paulo, o discurso regionalista se refere à influência do estrangeiro como elemento desestruturador da identidade nacional e, conseqüentemente, regional. Isso é feito de maneira específica em cada caso, com traçados discursivos diferentes revelando a construção de identidades em condições de produção distintas. Para Freyre:

Nós, brasileiros, somos em todas as coisas de uma tolerância que nos acabará comprometendo a unidade nacional. A prova é a facilidade com que nos deixamos penetrar no mais íntimo da nossa vida sócio-econômica por elementos estrangeiros dos mais indesejáveis: desses que saem a rolar pelas pátrias alheias, sugando e absorvendo. Descaracterizando. O excesso de tolerância neste sentido estende sobre nós a sombra de uma ameaça séria: e de nos tornar, um dia de crise, incapazes de orientar a vida nacional de acordo com as nossas tradições. Nesse dia terrível, de que Deus nos livre, experimentaríamos quanto pode a "escroquerie" de uma minoria toda preocupada em lucros materiais, contra os ideais e os interesses comuns de uma vasta maioria que, tolerantemente, se deixa roer no que lhe é mais próprio, mais íntimo, mais característico.

116

Essas construções teóricas se fazem presentes em suas críticas de arte, em que o autor tenta defendê-las perante o debate sobre a natureza da arte e sua relação com a nacionalidade, através de processo de ressignificação de diversos elementos, para reafirmar a consolidação e a demarcação do que tomava por regional/nacional e de uma arte genuinamente nacional¹¹⁷. Dentre esses elementos, a paisagem local, em sua singularidade, constituiu-se como um dos mais fortes símbolos utilizados pelo discurso freyriano para fixar os valores regionais e nacionais.

A primazia atribuída ao valor da paisagem é propícia à representação da fixação dos valores patriarcais, e, por conseguinte, do ponto de vista dos proprietários de terras em Pernambuco, persistindo uma tradição que remonta aos tempos coloniais. Através da temática regional e da observação e descrição de seus elementos *pictóricos*, como a cor e a luz, tidos como fundamentais na elaboração de

¹¹⁵ FREYRE, Gilberto. *Do Bom e do mau Regionalismo*. In: Revista do Norte, Recife Nº 5 outubro de 1924, p. 4.

¹¹⁶ FREYRE, Gilberto. 49. Diário de Pernambuco. Recife, 23 Mar. 1924. Coluna: *Da Outra América*. Artigo publicado em: FREYRE, Gilberto. 1979. op. cit., p. 381

¹¹⁷ A cor também foi um elemento utilizado por Tarsila do Amaral em sua produção da fase pau-brasil, no intuito de transpor para as telas um tom de brasilidade, através da utilização das cores "locais" e "caipiras como o rosa e o azul".

uma pintura própria de Pernambuco, é que se propôs a organizar uma consciência regional, que servia de elo para os debates acerca da identidade brasileira. Como aponta Durval Muniz:

Freyre se preocupa em fixar normas para a produção de uma pintura regionalista e tradicionalista o que seria a “verdadeira paisagem do Nordeste”. Ele tenta nas suas críticas de arte, fixar uma dada visibilidade regional: de paisagens de tons ocres ou de exuberância tropical que não se coadunaria nos cinzentos dos acadêmicos, nem com as cores carnavalescamente brilhantes do “impressionismo”. Para ele, até então a pintura tinha passado ao largo dessa paisagem regional, com seus contrastes de verticalidade – as palmeiras, os coqueiros, os mamoeiros – e de volúpias rasteiras – o cajueiro do mangue, a jitirana. Uma paisagem animada de muitos verdes, vermelhos, roxos e amarelos¹¹⁸

Através do viés cultural, a paisagem nordestina deixa de ser responsável pelo não desenvolvimento da região e pelo perfil psicológico de seus habitantes e passa a ser um dos elementos que conferia à região singularidade e identidade, próprias de seu povo. Desse modo, é empregada pelo pensador uma tentativa de modificar a negatividade das condições ecológicas do Nordeste e do Brasil, passando a natureza a sintetizar, juntamente com a estrutura social, a cultura regional e a personalidade do homem do meio à *face* que a sociologia de Gilberto Freyre tenta estabelecer para o Nordeste. Essa perspectiva encontra raízes nas formulações culturalistas de Franz Boaz, que têm como base a crítica do naturalismo gobineano, que pretendia encontrar características gerais de um povo, fundamentando-se na predominância de uma raça ou na influência do meio.

Utilizaremos o termo de *paisagismo lírico*, empregado por Edson Nery da Fonseca, para nomearmos esta defesa da paisagem no pensamento de Gilberto Freyre. Entende-se como lírico o paisagismo que vai além do puramente descritivo, transformando a natureza numa refração do espaço subjetivo, que imagina e fragmenta em símbolos de vivências pessoais, profundas, complexas ou sutis.¹¹⁹ A ideia de paisagem, tão evocada por Freyre em seus escritos sobre artes plásticas, vai além do visível, ressignificando o elemento humano e a sua interação com a natureza. Sua concepção encontra-se enredada em suas experiências e recordações pessoais, e daí, então, Freyre constitui os temas da pintura regional.

¹¹⁸ ALBUQUERQUE JUNIOR, op. cit., p. 146.

¹¹⁹ FONSECA, op. cit.

Sua memória parece constituir-se como os quadros multicoloridos de Cícero Dias, em que o verde, o encarnado, o azul remontam as cores da paisagem nordestina e das manifestações do seu povo. A paisagem evocada por Freyre em suas críticas é colorida. Cores que revelam a procura por extrair das inter-relações entre processos naturais e culturais simbolicamente confundidos e harmonizados, na vida e paisagem do Nordeste, os traços mais característicos da região e de seus tipos mais representativos.

Nas paisagens evocadas, o verde da mata tropical, com a qual os portugueses se defrontaram ao chegarem a América, funde-se ao verde dos canaviais, que se espalhou pelas várzeas, galgou as pequenas serras e derramou-se pelas encostas nos anos de colonização. Verde também presente nas lembranças de sua infância, quando morava em um terreno, localizado às bordas do Recife, permeado de árvores, nas recordações de uma época do Recife com jardins de fruteiras, em arbustos e árvores:

(...) que crescem nos sítios ou nos quintais, não só como se fossem naturais da região, porém como se fossem gente: gente de casa. Que não só dão de comer às pessoas sãs como servem de remédio às doentes. Que não só cobrem as casas pobres como lhes refrescam e perfumam o ar. E tanto quanto as velhas árvores da terra como o cajueiro, ainda servem de brinquedo - carrossel, gangorra, cavalo - aos meninos, deixando-os trepar pelos seus galhos como se fossem pernas de avós ou de tios; e não restos brutos e insensíveis de mata ou de floresta. Sempre me pareceu que Dois-Irmãos devia ser no Recife um parque que reunisse todas essas árvores regionais, importadas ou nativas, mais camaradas dos homens; e não apenas as mais agrestes e raras. Também todos os animais ligados à vista regional e não apenas os mais ariscos e curiosos. (...). Que menino do Nordeste não teve a sua mangueira ou o seu cajueiro de estimação, parecido ao pé de tamarindo dos versos de Augusto? Ou um visgueiro ou coqueiro dos que estão sempre repontando dos quadros de Telles Júnior como se fossem mais do que árvores ou mais do que paisagem? Uma árvore mais amiga que as outras. Uma árvore quase pessoa de casa. Quase pessoa da família. Quase irmã dos meninos ou desses meninos eternos que são os poetas, os pintores, os compositores que sabem ouvir não somente estrelas mas árvores, como souberam José de Alencar e Augusto dos Anjos¹²⁰.

Freyre dedicou várias notas às árvores, situando-as sempre no contexto da preocupação geral da harmonia do homem com a natureza. No final de 1924,

¹²⁰ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*, 4ª ed, Recife: Instituto Joaquim Nabuco/MEC, 1967. p. 35.

pronunciou extensa conferência, *O Recife e as árvores*, organizada pelo Centro Regionalista do Nordeste, que trazia, em sua prédica, a injustiça de se fazer com as árvores velhas, tão boas amigas, o que certos povos primitivos fazem com os avós e os pais de idade muito avançada: matá-los. As árvores velhas teriam direito a cuidados especiais por serem superiores em beleza e encanto românticos.

O verde tão evocado nos escritos freyreanos contemplam a natureza em sua relação com o homem, revelando que a natureza regional tende a fazer o indivíduo, o grupo e a cultura humana à sua imagem; mas, por sua vez, o homem age sobre a natureza regional, alterando-a, configurando as paisagens como espaços humanizados. Essa humanização também se dá por meio da defesa intransigente das tradições e dos valores populares, a partir de uma posição saudosista que procura erigir uma cultura popular cristalizada em símbolo de nacionalidade a ser contraposto a uma modernidade definida como estrangeira.

Das novas relações e proporções é que sai avivado pelo mais recifense dos azuis, - o do mar, o dos azulejos, o dos olhos das sinhás descendentes de Wanderley e de Arnau de Hollanda - pelo mais pernambucano dos verdes - o de cana-de-açúcar, o de folha de cajazeira, o do capim de beira do rio - pela mais nortista dos encarnados, - o dos xales de mulher, o das bandeiras de papel dos pastoris - (...) ¹²¹.

Não é a toa que nos deparamos, quase sempre, em seus textos, com o apelo aos artistas para que pintem as paisagens nordestinas, revelando suas peculiaridades em torno do elemento humano, numa tentativa de desenvolver uma arte descritiva, cuja seja capaz de captar a história social de Pernambuco, indo, porém, para além das representações de batalhas e cenas religiosas, secularizando as temáticas, libertando a pintura de quaisquer vestígios anedóticos ou cenográficos, alcançando um realismo não referente ao aspecto visual representado, mas que pudesse chegar perto da essência da paisagem interpretada.

Em *Algumas notas sobre a pintura no Nordeste do Brasil*, publicado no *Livro do Nordeste*, de 1925, em comemoração ao centenário do Diário de Pernambuco, Freyre lamenta a ausência de um pintor que tivesse interpretado a paisagem

¹²¹ FREYRE, Gilberto. Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu "sur-nudisme". In: DIAS, Cícero. // *exposição Cícero Dias na Escada*. Recife: Oriente 1933. p. 1-

nordestina em suas cores, explorando seus valores ainda virgens e também a diversidade humana nela existente, dotada de riqueza plástica incomparável.¹²²

Esses elementos a que considerava essenciais à pintura também se referem à literatura. Em seu primeiro artigo enviado dos Estados Unidos, Freyre analisa a obra de Mário Sette *Palanquin Dourado*, e traça elogios sobre a capacidade descritiva da paisagem pernambucana no livro:

Dá a impressão de real e vibrátil o ambiente em que decorre o trecho da peça? A paisagem, sim. O dom de descritor, como já uma vez tive ocasião de notar, possui o Sr. Mário Sette. É o seu forte. E *Palanquin Dourado* está cheio de lindas passagens descritivas, do mais vivo e delicioso colorido de paisagem local¹²³

Porém, como nos seus textos sobre artes plásticas, critica a ausência do elemento humano nessas paisagens:

A muita perícia do Sr. Mário Sette para a coloração da paisagem, corresponde uma vasta incapacidade para animar o elemento humano. Falta mesmo a *Palanquin Dourado* a expressão característica da época. Não se sente, em volta àquele bravo gentil-homem, Luís do Rego Barreto, a tensão política, a ansiedade, o sinistro faiscar de punhais nus em mãos extremamente cautelosas. ... O que o Sr. Mário Sette nos diz, e admiravelmente, dos trajos e do mobiliário, da confeitaria e dos quitutes coloniais, não consegue nem de leve caracterizar a psicologia do momento. Nem do momento nem dos personagens. De Águeda conhecemos o guarda-roupa e os móveis da casa e os dourados do seu palanquin; do seu caráter, da sua vida interior, apenas consegue o. Sr. Mário Sette dar-nos uma idéia esfumada e volátil. Falta a essa amorosa, vibração, como vibração falta ao desfecho artificioso do romance.¹²⁴

Ainda no artigo do *Livro do Nordeste*, Freyre passa por longa incursão histórica sobre os pintores, para afirmar que as imagens produzidas por esses artistas arranharam, somente na crosta, as paisagens nordestinas, graças ao fato de muitos dos pintores locais terem oficializado debilitadamente suas técnicas em contato com modelos de paisagem européia, que nitidamente se diferenciavam, em cor e luz, das paisagens do Nordeste brasileiro. Fédora do Rego Monteiro exemplificaria esta debilidade. Na opinião de Freyre, mesmo sendo uma artista que teria conseguido interpretar o voluptuoso verde local, seu gosto teria sido desafinado

¹²² FREYRE, Gilberto. *Livro do Nordeste*, comemorativo do centenário do Diário de Pernambuco: 1825-1925. Recife: Off. do Diário de Pernambuco, 1925.

¹²³ FREYRE, Gilberto. 1(*). *Diário de Pernambuco*. Recife, 22 abr. 1923. Coluna: *Da Outra América*. Artigo publicado em: FREYRE, Gilberto. *Tempo de aprendiz: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor 1918-1926*. São Paulo: IBRASA, 1979. v.1, p. 24

¹²⁴ *Ibidem*, p. 247

durante sua estadia na Europa, dando-se reconciliação com o seu regresso ao Brasil, ao novamente entrar em contato com a paisagem pernambucana¹²⁵.

A influência estrangeira também seria responsável pelas interrupções de uma expressão artística nacional, que ainda procurava nos nus rosados europeus,, como faziam os *Amoedos* e os *Antônios Parreiras*, modelos de figura humana. Gilberto Freyre ressalta como o não percebimento dos encantos regionais mais vivos adiou a produção de alguma coisa sublime, como a *Maja desnuda* (c. 1800) dos espanhóis¹²⁶. As mestiças, as caboclas e as negras encontravam-se presentes nas telas dos novos pintores da década de 1920, que, por meio desses tipos regionais, marcavam o início de um bom regionalismo na arte brasileira¹²⁷. Esses artistas começavam a preencher a lacuna deixada pelos seus antecessores, que não souberam aproveitar a grande riqueza plástica do Nordeste brasileiro. Mesmo Telles Júnior, considerado por muitos críticos como o grande mestre da pintura nordestina, teria pecado por essa insuficiência na interpretação do elemento humano local como elemento da cultura, em sua pintura descritiva.

Apesar dos esforços de Telles Júnior, Gilberto Freyre, em seu artigo de número 41, lamentava o fato de o pintor não possuir a capacidade interpretativa de produzir suas paisagens, residindo o grande valor de sua obra no fato de registrar historicamente as paisagens¹²⁸. O que faltava em Telles Júnior era justamente aquilo que Freyre mais evocava para a pintura: a não reprodução somente da exterioridade das paisagens, mas sim uma interpretação que lhes captasse seus mais íntimos valores. Aos seus olhos, esse esforço interpretativo começava a surgir em pintores como Carlos Chambelland, Paulo Gagarin e notoriamente Nicolau De Garo, que, em pinceladas, ressaltavam o verde que envolvia o cenário natural pernambucano, tentando captar, com seus pincéis, o sentimento presente nas paisagens regionais, e conferindo às telas um “ar acalmador nos espíritos de quem as observasse”, pois, ainda segundo Freyre, os psicólogos afirmavam que o verde acalma.

¹²⁵ FREYRE, Gilberto. Artigo 41, Diário de Pernambuco, janeiro de 1924.

¹²⁶ Referência à obra “La maja desnuda”, do pintor espanhol **Francisco José de Goya** y Lucientes (1746 – 1828).

¹²⁷ Em artigo intitulado *Do bom e do mau regionalismo* Freyre distingue o patriotismo regional que anseia defender as tradições e valores locais, do regionalismo que julga como pernicioso, por ser separatista, ao impor os interesses locais sobre os gerais. Desse modo, entende o primeiro como uma forma benéfica de regionalismo. Revista do Norte. Recife, ano 2, nº 5, outubro de 1924.

¹²⁸ O que nos dá também uma visão cartorial da história. Diário de Pernambuco, 27 de janeiro de 1924.

O pintor português Jorge Barradas, que passou pelo Recife no ano de 1923, também chamou a atenção do pensador pernambucano. A sua crítica, sobre a exposição do artista, inicia-se com o sociólogo elencando os supostos valores psicológicos do pintor lusitano, numa tentativa de encontrar resposta que explicasse o porquê de a exposição ter fracassado. Aos olhos de Freyre, a ingenuidade de Jorge Barradas, bem como a sua falta de porte e de convicção, lhe extraía o ar de pintor, fazendo-o perder qualquer possibilidade de sucesso econômico com sua exposição. Se o ar pomposo de grande pintor não envolvia Jorge Barradas no ponto de vista pessoal, o mesmo não se podia dizer de sua obra, que Gilberto Freyre aprecia com bons olhos, por enxergar o grande ritmo das telas do lusitano, sua pintura síntese. Com essa característica, o pintor conseguia um traço distante de ser considerado supérfluo, alcançando a situação artística ambicionada pelos pintores da Alemanha, da Espanha, de Nova York e de Paris, distanciando-se, assim, dos que eram atormentados pela paradoxal mania antiartística de copiar a natureza em seu estado bruto, repetindo-a em toda a sua massa.

Freyre afirmou que o princípio da arte não é reproduzir, mas sim digerir, como um estômago, a natureza bruta, e que muito do que se era produzido se tornava confuso pela ocorrência do contrário: a indigestão da natureza¹²⁹. E essa seria a característica mais forte da obra do pintor português: conseguir, pela simplicidade, dar falsa impressão às suas obras, que, junto com seu talento voluptuoso para a cor, o levava a desprezar um tanto a repetição das cores, do natural, conseguindo transpor para as telas o que as paisagens possuíam de mais íntimo: os valores emocionais. O artigo é recheado por referências de personagens dotados de atributos psicológicos, que, aos olhos de Freyre, faltavam em Jorge Barradas, para que fosse um pintor de sucesso, ao apontar que o poder de síntese seria um traço tão antigo das artes, presente já na arte japonesa, hindu e pré-raphaelista, e ao citar artistas e pensadores como Emile Zola, Whistler e Gustavo Le Bon.

A caracterização do artista, por meio de seu perfil psicológico, também foi utilizada por Gilberto Freyre, no artigo de número 17, que se ocupou da figura e da obra de Joaquim do Rêgo Monteiro, com quem se acamaradou durante sua estadia

¹²⁹ Digerir, no sentido de comer e também estudar com atenção e proveito. Freyre aqui nos alerta para a questão da produção da obra de arte, que envolve também a idéia de um projeto, com um conceito a ser desenvolvido, uma temática, uma forma de execução.

em Paris¹³⁰. No texto, o Jovem Joaquim é descrito como artista envolto em certa ingenuidade, característica também atribuída a Jorge Barradas, que se entrelaçava em seu ainda remanescente ar de colegial, o que permeava significativamente os assuntos de suas telas. Do mesmo modo que Aníbal Fernandes julgou os que chamaram a pintura de Barradas como *futurista*, Freyre considerou como idiotas aqueles que estenderam o mesmo título à obra de Joaquim do Rêgo Monteiro. No decorrer do artigo, os pontos em comum entre o pintor lusitano e o irmão de Vicente do Rêgo Monteiro, não se restringiram à injúria de serem chamados de futuristas, mas estenderam-se à produção de ambos, vista como uma pintura de teor decorativo, marcada por traços orientais, sendo que o brasileiro evitava o uso dos grandes brilhos de cores.

A cor é o aspecto formal que mais ganha destaque na crítica Freyreana sobre a obra do pintor pernambucano, sendo responsáveis se revelarem ao observador mais atento, ao desmanchar o ar ingênuo que permeava a produção de Joaquim em um ar sério. Utilizando a comparação entre as figuras do pavão e do papagaio, diz Freyre que o primeiro, com toda a sua plumagem colorida, não fala como o papagaio. Utilizando-se dessa alegoria, Freyre afirma que seria um erro julgar a pintura de composição ou de interpretação pela fotografia colorida. E, dentro dessa pintura, através da composição e interpretação do artista, é que situa Joaquim do Rêgo Monteiro, pois é a partir da natureza em bruto que esse artista ansiava por reter apenas os valores íntimos para reuni-los em uma composição muito pessoal, desperdiçando todo o supérfluo.

A tríade artística formada pelos irmãos Rêgo Monteiro representou, para o sociólogo, o mais significativo expoente dos novos rumos que seguia a pintura pernambucana, nos anos 1920, sendo eles tomados como o elo que ligava uma pintura de bases tradicionalistas e regionalistas a um caráter moderno. Freyre não se cansa de elogiar a produção desses artistas, com quem se acamaradou durante sua estadia em Paris. Elogiou Fédora do Rêgo Monteiro, em nota, por causa dos retratos oficiais pintados do governador Sérgio Loreto e do prefeito Antônio de Góes, que, ao serem comparados com os retratos oficiais de prefeitos, “aos quais o Recife encontra-se acostumado”, fazem com que se assemelhem a retratos de caixas de charuto. Graças ao seu talento em captar a *essência* do retratado, os retratos da

¹³⁰ Diário de Pernambuco, 17 de fevereiro de 1924.

jovem Fédora são vistos com bons olhos pelo crítico, que acreditava que, caso a artista carecesse do mesmo, cairia nas armadilhas da fotografia. Ainda segundo Freyre:

(...) não há nada de estranhamente belo na fotografia por que a fotografia pega em flagrante as linhas, mas não apanha o caráter, nem da paisagem nem da pessoa. Caráter, ou si preferem a alma. Anseia a arte por exprimir esta alma e para consegui-lo a proporção é apenas um meio. Si o apanhar de imagens, em absoluta normalidade de proporção e abundância de pormenores, fosse o fim da arte, então maior que o Golgotha, de El Greco seria qualquer fotografia, de gabinete de identificação. A galeria policial de Scotland Yard e não a de Trafalgar Square afluiriam os *virtuosi* da arte do retrato.¹³¹

O mesmo talento era diagnosticado em Vicente do Rêgo Monteiro, que:

(...) quando ele faz o retrato de uma pessoa, o resultado é um trabalho sem a exatidão e a normalidade da fotografia – qualidades tão caras ao burguês. Porém é um retrato que possui alma, caráter, um não sei de que muito íntimo. E destaca exagerada, a nota de beleza – esse sopro da divindade na criatura. Onde não está a nota da beleza? Creio que foi Symons que a encontrou uma vez num charco d’água putrificada e verde.¹³²

Gilberto Freyre novamente ressalta o talento de Rêgo Monteiro, em breve artigo publicado na *Revista do Norte* sobre os desenhos feitos para o livro de F. Divoire acerca da dança¹³³. O destaque no texto é dado ao traço de Vicente, considerado simples e ágil, o que conferia aos seus desenhos uma vitoriosa simplicidade e sinceridade. Mas também defende o que chama de “excesso de bizarrice” na obra dos seus conterrâneos: porque os excessos seriam próprios aos que fazem obra criadora e pessoal, libertando das dobras hieráticas do classicismo a espontaneidade pessoal e o frescor de imaginação, ameaçados de morrerem sufocados.

No artigo de número 2.5¹³⁴, o pintor Nicola De Garo é considerado como o possível artista mais espirituoso que já teria exposto em Pernambuco. Pertencia ao grupo dos artistas que produziam arte com volúpia mental, diferentemente daqueles

¹³¹ *Revista do Brasil*, março de 1923, p. 238. Apud LARRETA, op. cit.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ FREYRE, Gilberto. *Os últimos trabalhos de Vicente do Rêgo Monteiro*. **Revista do Norte**. Recife, n. 2, p. 7-8, 1925.

¹³⁴ *Diário de Pernambuco*, 7 de outubro de 1923.

que se rendiam exclusivamente ao mais aristocrático dos sentidos, a visão, e acabavam por cair em um *sensualismo artístico*, que acarretaria aos sentidos a tarefa de dar origem a todas as ideias. O pintor italiano, torturado de ânsias mentais, diz Freyre, se preocupava em conseguir abstração plástica com seus desenhos agudos, utilizando todos os sentidos para exibir uma arte pensada, que exigia do observador maior força em sua capacidade de abstrair em relação à de visualizar. A admiração do intelectual perante as obras do artista parece ter sido tamanha, ao ponto de quase ter tido a ventura de sugerir que, a Escola Normal de Oficial de Pernambuco, contratasse o pintor para decorar o seu interior; graças ao seu grande senso decorativo, que propiciava a identificação de seus estudos rigorosos da gramática e da psicologia da decoração, levando o público à região da ideoplástica.¹³⁵

A dificuldade de democratização dessa arte de *idéias* seria a principal responsável pelo insucesso da exposição de De Garo no Recife: devido ao fato de que os que visitariam a exposição serem desprovidos de capacidade para compreender as telas resultantes de uma arte que exigiria disposição para pensar. Ao ressaltar a carência de compreensão da arte das idéias que se materializavam nas telas, Gilberto Freyre não pretendia caracterizar o público recifense como mais *estúpido* do que os outros, afinal, para Freyre, pensar é uma das atitudes mais difíceis de improvisar, por isso seria normal a não compreensão das telas tanto aqui quanto em Nova York, no Rio de Janeiro e em Roma. Mas, já imprimindo sua marca regional, seria natural, em uma cidade tropical como o Recife, a preferência pela cor em detrimento do desenho puro, sombrio e intelectual.

É uma natureza essa dos trópicos, a espreguiçar-se toda pelo chão dolentemente e a intoxicar-nos dum coito superviscoso de sexualidade. No meio dela o puro pensar é como uma tortura de virgindade de adolescente. De virgindade supplicada (sic). E aqui só os heróis (sic) pensam. E são ainda heroes (sic) os que se interessam pelas idéias. Há alguma cousa (sic) de heróico em ler um soneto de Mallarmé, uma página de Browning ou de Lessing a sombra maternal duma jaqueira (...) Hearn dizia dos trópicos que lhe tiravam toda capacidade de pensar. Por isto elle amava os trópicos

¹³⁵ As referências feitas por Freyre à arte decorativa se fazem presentes em vários textos. *Artes decorativas* é um termo utilizado para descrever trabalhos ornamentais ou funcionais e diferenciá-los das artes plásticas. Atualmente, esse é um termo antiquado para descrever áreas ligadas ao design. Algumas das atividades relacionadas seriam: o design de móveis, interiores, cerâmicas, têxtil, etc..

voluptuosamente. E é a delícia de nossa natureza: servir de sanatório aos cansados de pensar¹³⁶.

Não que faltasse ao artista a volúpia da cor; ao contrário, em um místico como De Garo, a cor se apresentava como nota fluída de emoções, que deveria desabrochar após o pintor passar horas e horas olhando para dentro de si mesmo – característica essa que Freyre apontava como ponto em comum entre ele e o artista. Essa volúpia colorida que alegrava as suas naturezas, pensadas ou esquisitamente sentidas, fazia com que elas tomassem as mais diferentes formas, distanciando-se da pintura que imita a fotografia.

A respeito das exposições de Mário Tullio e Euclides Fonseca, realizadas no ano de 1925¹³⁷, Freyre apresenta como o forte desses dois artistas a versatilidade – no caso de Tullio – e o espantoso progresso presente nas telas de Fonseca, com desenhos que seriam cercados por certa melodia e por alguma imaginação. A esse último, o autor aponta como fator de peso em sua obra, o contato com De Garo. O jovem pintor era apontado como promissor talento que precisaria entrar em contato com um centro de referência em artes plásticas, como seria o caso da Alemanha ou da Itália, para que suas tendências se classificassem, sua técnica se depurasse e sua visão se elevasse. Mesmo tecendo diversos elogios ao jovem pintor, Freyre sugere que suas figuras são lamentáveis. Os homens e mulheres que ele teria procurado fixar seriam de uma rude grosseria. Freyre via a misericórdia de Olinda, feita pelo pintor, emagrecida, o que teria lhe tirado a brancura em favor de um acinzentado.

A exposição de Mário Tullio, aos olhos do sociólogo, parece ter sido realizada por vários pintores. O perfil psicológico do artista é novamente a ferramenta utilizada por Gilberto Freyre para comentar a obra de um pintor. A diversidade dos quadros *furta-côres* de Tullio dever-se-ia, na análise de Freyre, ao resultado de seu temperamento, que ainda não tinha adquirido ritmo próprio. O pintor seria arrítmico em sua própria natureza de temperamento ainda em formação. Mas sua versatilidade no uso das cores era espantosa aos olhos de Freyre. Variando na meia luz e nos coloridos, também era versátil nos títulos dados às obras.

¹³⁶ Diário de Pernambuco, 7 de outubro de 1923.

¹³⁷ Diário de Pernambuco, 12 de outubro de 1924.

2.3 Aníbal Fernandes: o nosso “petit” Maurras

De alguma forma, caracterizando os críticos que possuíam papel de liderança na imprensa do Recife, Souza Barros destaca a postura de Aníbal Fernandes, a quem chamou de “nosso *petit* Maurras”, em referência ao jornalista francês Charles Maurras (1868-1952)¹³⁸. Atuando ora como professor, ora como oficial de gabinete do governo Sérgio Loreto, secretário de justiça e instrução e deputado estadual, o nome de Aníbal Fernandes configura-se com destaque na história da imprensa pernambucana. No final de 1912, ainda estudante, deu seus primeiros passos no meio jornalístico do Recife, atuando como colaborador do jornal *Pernambuco*, do professor Henrique Milet, trabalhando, de início, na revisão, sendo depois transferido para a redação. Em 1º de janeiro de 1913, teve publicada sua primeira crônica: *Ano Novo*.

No Diário de Pernambuco, em 1917, Fernandes recebeu a incumbência de redigir uma seção especializada, que intitulou *Em torno da guerra*; na qual fazia um resumo semanal, comentando sobre os acontecimentos do Velho Mundo. Essa seção permaneceu até o final da guerra, quando passou a sair com o nome *Em torno da paz*. Ainda em 1917, foi à Europa, onde estudou arte religiosa, passando pela França, pela Itália e pela Suíça. De volta, foi eleito deputado estadual, apresentando à Câmara o projeto que visava a criar a Inspetoria de Monumentos Nacionais, para projetar, conservar e restaurar o patrimônio histórico, artístico e cultural do Estado. Em 1919, iniciou, no Diário de Pernambuco, a seção *De um e de outros*, coluna que manteve até 6 de dezembro de 1922, encerrando a primeira fase de sua contribuição com o Diário e continuando, porém, a assinar artigos diferentes e não constantes, além da nota *Livros novos*¹³⁹.

Aníbal Fernandes via sua época como uma fase crítica, marcada pela ânsia de originalidade no campo artístico. As vanguardas europeias seriam o resultado dessa ânsia, porém como um resultado nem sempre dos melhores, na opinião de Fernandes. Na coluna *De uns e de outros* do dia 20 de outubro de 1922, escreve

¹³⁸ SOUZA BARROS, op. cit., p 182. Charles Maurras, poeta monarquista francês, dirigente e principal fundador do jornal antissemita e germanófono *Action française*. Foi a figura principal do movimento anti-Dreyfusard da *Action Française*. Salazar estudou cuidadosamente as suas ideias, com as quais simpatizava. As ideias centrais do pensamento político de Maurras eram um intenso nacionalismo (que ele descreveu como um “nacionalismo integral”) e uma crença numa sociedade ordenada, elitista. Disponível na internet: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Maurras> Acesso em 20 de julho de 2009.

¹³⁹ NASCIMENTO, op. cit., p 145.

sobre os comentários enviados por correspondência a um amigo que residia na Alemanha, sobre uma exposição expressionista. A horrível exposição, que arrancava gargalhadas do público, tinha, em contraposição, no mesmo ambiente em que era apresentada, outra exposição, sendo essa última de pintores que *pintavam na boa tradição da arte equilibrada e séria*. Sem poder contestar a obra desses sérios artistas impressionistas, o ambiente onde ocorria também a exposição de arte dadá era inundado por uma unção religiosa, que se espalhava por todos os lados. Em sua visão, a aberração dadá, surgida na França, onde obras horríveis tinham sido produzidas, começava a invadir não só a pintura, mas também a prosa e a poesia do mundo inteiro.

Se Gilberto Freyre arrisca-se em apontar as causas do não sucesso da exposição de Jorge Barradas, Aníbal Fernandes escreve não saber o porquê da indiferença à visita do artista lusitano, que trazia ao Recife quadros que, como os de Matisse e os de Jean Puy, eram uma festa para os olhos, graças à nota dominante de sua obra ser a decoração. O jornalista encontra um tom de simplicidade, ingenuidade e frescura nas telas, apontando a interpretação de Barradas para as paisagens como fator que contribuiu para que os quadros, em suas molduras, *sorrissem* aos olhos do observador. No artigo, também é ressaltado o fato de as telas não se limitarem a simples cópias da natureza, preocupadas em agradar o grande público. A originalidade do artista era revelada, aos olhos do cronista, diante dos costumes portugueses pintados de forma pitoresca. Mesmo sem saber quem, Aníbal Fernandes chamou de idiota o autor de um comentário que teria apontado Jorge Barradas como futurista. Termina descrevendo Barradas como verdadeiro artista, dotado de visão perfeita e equilibrada: elevado gosto estético que sabe desenhar e, sobretudo, ver.

Outro que não merecia ser chamado de futurista, mesmo tendo deixado de lado o academicismo, mas sem cair nas extravagâncias e nem no *esnobismo* do dadaísmo, era Dakir Parreiras¹⁴⁰. Graças à sua capacidade de fixar a sensação perfídia do momento, sintetizando-a ao máximo, seria mais moderno que seu pai, o pintor Antônio Parreiras.

Na recusa de Aníbal Fernandes em rotular Dakir Parreiras de futurista, o pintor ganha do jornalista a alcunha de moderno. E o que viria a ser moderno, e não

¹⁴⁰ Diário de Pernambuco, 14 de fevereiro de 1923.

futurista? Fernandes considera moderna a pintura cujo caráter reside justamente na emoção. E, para justificar sua concepção de pintura moderna estruturada na emoção, o jornalista cita Emile Bayard:

Essa emoção, escreve Emile Bayard, acusa um pensamento, um gesto. Um traço, uma mancha basta muitas vezes à sua expressão, onde a verdade, a cor, a luminosidade tem uma parte de encanto que desorienta a analyse (sic), mas cujo sabor inédito deve satisfazer.¹⁴¹

Alguém que pinta com ingenuidade sem preocupação, sem rebuscamentos, atendendo, sobretudo à cor, à intensidade da vida e à emoção, produziria arte, dentro do que classifica como moderno. Era uma obra sem contemporizações burguesas e sem o fito imediato do lucro, apesar de o jornalista ressaltar a capacidade que Parreiras possuía, quando solicitado a produzir grandes clássicos, de uma exatidão quase fotográfica: suas paisagens eram sinceras, marcadas pela fratura, pessoal e independente. Com todas essas características, o texto termina ressaltando a simpatia com que a exposição estava sendo recebida na cidade e pedindo que aquele entusiasmo se transformasse em aquisições dos trabalhos expostos.

Aníbal Fernandes escreve, em nota do dia, que o próprio descreve como nota apressada, “escrita no entreato da opereta”, como teriam sido as exposições do príncipe Gagarin e de De Garo, apontados como duas das mais interessantes personalidades do mundo das artes, que visitaram o Recife.¹⁴² Que os olhos acostumados ao convencionalismo da fotografia colorida se escandalizariam com as obras dos dois pintores, pois ambos não estariam preocupados em cortejar o grande público, sendo, portanto, necessário que fossem compreendidos. Gagarin foi descrito como um forte e vigoroso colorista enquanto De Garo, como artista inquieto, nervoso, torturado. Em comum, ambos teriam o amor pela cor e uma perfeita inteligência pelos valores. Ostentavam uma forte nota decorativa em seus quadros. Nada de convencional trariam as suas interpretações da paisagem tropical pernambucana; e, mesmo suas oposições entre luz e sombra, que pareciam brutais, seriam, na visão do cronista, mais que verdadeiras e justas. Esteticamente,

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Diário de Pernambuco, 02 de novembro 1924.

descreveu as figuras de De Garo como fortes, com a forma marcada por fortes pinceladas, fazendo-o assim um desenhista forte, bem ritmado, e de marcante sensibilidade.

O jovem Cícero Dias e o seu *mundo interior* são o tema do artigo publicado por Aníbal Fernandes, em 8 de janeiro de 1929. No texto, que se ocupa da exposição do jovem pintor, vemos Aníbal valorizar o aspecto subjetivo da obra de Dias, estabelecendo-a como exemplo de arte da época, que procurava por se libertar da triste e dolorosa contingência da vida objetiva. Essa objetividade agora seria pertinente à fotografia e ao cinema, sendo, ao ver do jornalista, bendita a máquina fotográfica que, devido ao seu poder de compor belos retratos e paisagens, libertou, assim, a pintura da escravização da vida real, permitindo-lhe maior liberdade de senso decorativo e abstrato.

Fernandes não aceita as comparações feitas entre Cícero Dias e o pintor francês Henri-Julien-Félix Rousseau (1844-1910), conhecido também pelo público como o *douanier* (aduanheiro), por ter trabalhado como inspetor de alfândega. Esse autodidata, com sua preocupação de sintetizar e estilizar paisagens nos mínimos detalhes seria caso único na pintura e, portanto, segundo Aníbal, não poderia ter deixado discípulos. Acreditava que, se algum pintor pudesse ser considerado como influência para Cícero, esse seria o pintor russo Marc Chagall, que nunca chegou a vir ao Brasil. Assim como o pintor russo, o brasileiro transpunha para a sua obra uma quebra no sentido de hierarquia da simetria e do bom senso. Cícero conseguia essa quebra ao apelar para sua imaginação permeada de lembranças e de fantasias, numa tentativa constante de pintar o lado invisível de seu espírito, o que valoriza ainda mais a sua riqueza de cores.

Como inspetor dos monumentos nacionais e diretor do museu histórico, Aníbal Fernandes ficou com a incumbência de fazer o discurso de inauguração do Primeiro Salão de Bellas Artes de Pernambuco, no ano de 1929¹⁴³. Em seu discurso, o jornalista considera esse primeiro salão como o resultado do perseverante trabalho de meia dúzia de artistas; que, dentro de uma sociedade absorvida exclusivamente pelo espírito do lucro, os artistas seriam vistos até como parasitas que viviam do favor e da tolerância de outras classes.

¹⁴³ O discurso foi reproduzido no Diário, de Pernambuco, em 5 de maio de 1929.

2.2.2. Joaquim Inojosa e suas críticas “futuristas”

Já posicionamos, no capítulo anterior, Joaquim Inojosa no cenário artístico pernambucano dos anos 1920. Agora, nossa atenção se volta para seus poucos escritos sobre artes plásticas. Como nos mostra Pierre Bourdieu, indivíduos que ocupam posições diferentes no espaço social podem dar sentidos e valores inteiramente diferentes, ou mesmo opostos, aos adjetivos comumente empregados para caracterizar as obras de arte. Essa utilização é fortemente marcada pela posição do usuário, constituindo-se como *armas* usadas para que os críticos e mesmo os artistas se definam e definam seus adversários, sendo, portanto, bem mais que meros esquemas de classificação.¹⁴⁴

Seus textos sobre pintura são extremamente marcados pela defesa da arte nova. Inojosa acreditava que o ar de renovação que tanto desejava, atingia, de forma mais radical, a pintura e a poesia¹⁴⁵. Se os traços desarmônicos da pintura moderna causavam confusão e desagrado no espectador, Inojosa aconselhava que devessem ser estudados por aqueles que não a compreendiam, pois assim seria adivinhado o pensamento que o inspirou¹⁴⁶. A nova arte, que lutava para divulgar, dava novos contornos à pintura, fazendo-a emoção, diferentemente da arte antiga, que era impressão. Dizia: “À pintura de outrora, circumspecta nos estudos, ou copística nas paisagens, quero, antes, a de hoje, alegre em seus traços desarmônicos, criação espiritual de cada pintor”¹⁴⁷.

A pintura de paisagem será tomada por Inojosa como gênero que não se circunscreve nos postulados modernistas, como deixa claro em texto sobre a primeira exposição organizada pela recente Sociedade de Bellas-Artes, fundada pelo grupo dos modernistas de São Paulo. Inojosa considera o gênero como medíocre por representar a imitação reles de um quadro vivo da natureza¹⁴⁸, distanciando-se da concepção de arte moderna e sustentando sua afirmação ao relatar que, das 270 telas expostas, não se encontravam mais de 50 ligadas ao gênero¹⁴⁹.

¹⁴⁴ BOURDIEU, Pierre. op. cit., p. 332.

¹⁴⁵ A Tarde, 30 de outubro de 1922.

¹⁴⁶ A Rua, 15 de maio de 1923.

¹⁴⁷ Introdução ao livro bailado das emoções, publicado na Pihéria, em 17/5/1924.

¹⁴⁸ Jornal do Commercio, 26 de novembro de 1922.

¹⁴⁹ Ibidem.

O mesmo princípio se encontra na crítica à exposição de Torquato Bassi, redigida como artigo-resposta a Faria de Neves Sobrinho, considerado como o texto inaugural das pregações modernistas realizadas pelo jornalista, no Recife, onde Inojosa coloca em xeque os questionamentos de Sobrinho contra todos os *istas*, e também os elogios à exposição do pintor Torquato Bassi feitos por Sobrinho.

Faria Neves Sobrinho, em seu artigo, ressalta a sensibilidade presente na obra de Torquato Bassi, sendo essa característica apontada, no final do artigo, como o elo entre as formas de ver o mundo do pintor e do cronista¹⁵⁰. As telas do pintor são fortemente marcadas, segundo as palavras de Sobrinho, por um incrível jogo de luzes e de sombras, sendo límpidas e nítidas, desprovidas da fixidez, da imobilidade inexpressiva das fotografias. No julgamento de Faria Neves, tais características seriam suficientes para provar a insânia daqueles que julgavam a obra de Bassi como atrasada e romântica. Mesmo descarregando sua ira contra as fantasias tresloucadas de cubistas, dadaístas, futuristas e de outros *istas*, o artigo limita-se a chamar de insanos os que se proclamam modernos sem se aprofundar na discussão estética dessas vanguardas da mesma forma que se escreve sobre Bassi.

Em seu contra-ataque, Joaquim Inojosa afirma que Bassi não era um pintor moderno, e sim um decadente romântico, que fazia das lágrimas, tintas¹⁵¹; e que seus quadros eram de horrível monotonia, sendo suas paisagens e sombras marcadas por uma nota romântica, cópias servis, plágios criminosos da nossa natureza, cultivando, assim, o gênero de pintura que ainda se admiraria no Brasil, sendo o pintor inimigo irreconhecível do futurismo.¹⁵²

Indo de encontro à postura de Neves Sobrinho, Carlos Braga registra, em artigo, suas impressões sobre a obra do pintor Bassi, ao visitar seu ateliê¹⁵³. Deslumbrado com a produção do paisagista, descreve que a beleza de uma paisagem reside no conjunto e pela harmonia, tonalidade, efeitos de luz e suavidades de tintas que permitem sentir o artista. Essa é a única parte do artigo em que o autor se detém a uma análise estética dos quadros. Afirmava que se encontrava sempre a fugir dos críticos de arte que escreviam sem alma e sem sentimento, construindo críticas rasteiras a partir de um conhecimento enciclopédico. Braga recorre à sentimentalidade trazida pelas lembranças de sua infância evocadas

¹⁵⁰ Diário de Pernambuco, 27 de outubro de 1922.

¹⁵¹ A Pihéria, 8 de agosto de 1925.

¹⁵² Ibidem

¹⁵³ Diário de Pernambuco, 18 de outubro de 1923.

nas telas. Uma delas, que ele afirma ter olhado ao acaso, era uma radiante manhã de sol, em Dois Irmãos. O crepúsculo o desperta para uma vaga tristeza e para uma saudade ao ponto de quase o fazer chorar. Braga limita-se a comentar essas obras por acreditar que Bassi seja artista vitorioso em Pernambuco, dispensando, portanto, mais elogios e terminando o artigo acentuando, ainda mais, o seu encantamento.

Inojosa escrevia aos admiradores que a exposição de Bassi no Recife contrapunha-se ao desprezo que lhe devotavam em São Paulo, e seria, ao seu modo de ver, um insulto à sensibilidade dos pernambucanos. O sucesso de vendas é atribuído ao fato de Bassi ter vendido as telas a preço de artigos de mercado público, para a alegria do pintor, que deveria zombar dos recifenses por não entenderem de arte. Inojosa chega a aconselhar que todas as telas de Bassi deveriam ser queimadas, para a salvação *do tão mal recomendado gosto artístico recifense*.¹⁵⁴ Sua postura em relação ao pintor ia ao encontro das de Mário de Andrade e Menotti del Picchia: o primeiro afirmava que o pintor ítalo-brasileiro é considerado, em São Paulo, como salsicheiro. Já Del Picchia dizia que Bassi era considerado medíocre, pintor de reles paisagens, em um gênero que, entre os velharões, havia centenas em São Paulo.

A passagem do poeta Antonio Ferro e do pintor Jorge Barradas foi encarada com entusiasmo por Inojosa. Antes de regressar a Portugal, Ferro, acompanhado de sua esposa e de Jorge Barradas, visitou o Recife para a realização de duas conferências literárias. Em relação ao pintor português, Inojosa teceu diversos elogios à sua capacidade de retratar a tradicional Lisboa, a partir dos tons da arte moderna. Seus pincéis enérgicos, vigorosos e sem meias-tintas faziam de Barradas um espírito privilegiado, que se movimentava numa época de renovação¹⁵⁵. Utilizando-se de Emile Bayard, Inojosa declara falida a tradição, não podendo ela resistir às impulsões caprichosas da época. E Jorge Barradas, por Inojosa, seria o filho da tradicional Lisboa pintada “com ar moderno”, evocando o passado-presente nas ruas portuguesas, sob o signo do modernismo.

O pintor, que despertou a vontade em Inojosa de dar uma grande gargalhada, que fizesse vibrar todos os quadros que o jornalista viu na sua visita de duas horas, foi descrito, no referido texto, como um revolucionário, um bolchevista, sendo esse termo empregado pelo jornalista para comparar o equívoco em se rotular a obra do

¹⁵⁴ A Pilhéria, 08 de agosto de 1925.

¹⁵⁵ A Rua, 14 de abril de 1923.

pintor, que ganhou diversas denominações daqueles que Inojosa chamava de passadistas, não podendo deixar de ganhar o rótulo de futurista.

O outro pintor que foi alvo das críticas de Joaquim Inojosa foi o príncipe e pintor russo Gagarin. Sobre ele, escreve Joaquim Inojosa:

(...) O “príncipe” Gagarin (príncipe da China), de braço dado com intelectuais da terra, que eu não sei se o abraçavam por se tratar de um “príncipe” ou de um pintor. Surge De Garo; oh! Que pintor hediondo!... E o artista italiano ri da ignorância dos que não conhecem a arte moderna.¹⁵⁶

E ainda:

Alto, espigado, firme, digno, o príncipe, por ser príncipe, teve uma aceitação de gente de casa, e bem se ajustou a forma republicana; tão bem se ajustou ele que se nada pintou do Recife, realizou o rapto de uma senhora, o que já é motivo para um quadro original, embora exista por aí, em gravuras conhecidas, o de Helena; (...) antes do rapto, vendera tôdas (sic) as telas, o que faz, até, supor que o hábito de andar sempre com um quadro, levara-o a carregar aquele (sic) vivo, e, ao que dizem, belo...¹⁵⁷

A Pilhéria tece diversos elogios a outro paisagista: o pintor paulista Clodomiro Amazonas. Exposto através das linhas da crônica como o maior paisagista que havia visitado o Recife nos últimos tempos, Amazonas é diferenciado de Bassi pelo seu simples desejo de expor, acompanhado, em um segundo plano, pelo desejo de vender e pela sua irrepreensível segurança técnica e fortíssima inspiração. Em texto anterior, também persistem as diferenciações entre os artistas, ao se apontar que, diferentemente de Bassi, Clodomiro Amazonas não plagiara criminosamente a natureza, conseguindo refletir, em sua obra, os motivos brasileiros¹⁵⁸.

Para Inojosa, apesar de o Brasil não possuir uma pintura brasileira, existia não somente uma pintora brasileira, mas uma pintora símbolo eloquente da modernidade: Tarsila do Amaral.¹⁵⁹ A obra da artista era descrita como criações originais produzidas dentro do ritmo da modernidade, reveladoras de nossas paisagens, dos nossos tipos, do nosso ontem modernizado. Seriam, por fim, Tarsila

¹⁵⁶ A pilhéria, 25 de maio de 1924.

¹⁵⁷ A pilhéria, 08 de agosto de 1925.

¹⁵⁸ *A Pilhéria*, 25 de agosto de 1925.

¹⁵⁹ Rua Nova, 02 de julho de 1925.

do Amaral e Anita Malfatti, as representantes do modernismo no campo das artes plásticas no Brasil.

O posicionamento de Joaquim Inojosa perante Tarsila pode ser visto não necessariamente pelos elementos constitutivos de sua obra, mas devido à íntima relação que se estabelece entre e a fase da pintura de Tarsila – que, não à toa, recebe o mesmo nome –, manifestando-se tanto na temática nacional e na tentativa de adequar as formas de percepção estética aos novos movimentos da cidade efervescente quanto na empreitada de promover a redescoberta da tradição artística brasileira.

TERCEIRO CAPÍTULO
REMEMORANDO UM RECIFE MORTO: LEMBRANÇAS DE PAISAGENS
ESVAÍDAS NO TEMPO

*Recife,
Ao clamor desta hora noturna e mágica,
Vejo-te morto, mutilado, grande,
Pregado à cruz das novas avenidas.
E as mãos longas e verdes
Da madrugada
Te acaríçam.*

Joaquim Cardozo

Ao longo da década de vinte, muitos foram os pintores que buscaram estabelecer, com suas obras, a especificidade da arte pernambucana, a partir da adoção do lugar de origem como guia quase único de seu itinerário estético. Essa preocupação em fixar o que seria definidor do caráter local resultou numa produção centrada na organização de paisagens e na investigação minuciosa das cenas e dos tipos característicos locais que sintetizariam, em termos visuais, o que seria próprio ao seu Estado e à sua Região.

No mesmo viés, as obras passaram a integrar um campo de visibilidade, em consonância com uma série de discursos que almejaram esboçar os traços típicos de uma identidade local. A construção dessa visibilidade esteve, desde o início, no entanto, eivada de interpretações conflituosas sobre o repertório de imagens que efetivamente distinguiriam simbolicamente Pernambuco. Se alguns artistas assumiam, em seus trabalhos, um tom celebratório de cores, formas e gentes encontráveis naquele espaço, outros, utilizavam imagens e cenas comuns da região como índices das precárias condições de vida de seus habitantes. O que aproxima essas visões distintas é o desejo de representar, por meio de uma figuração fortemente apegada ao mundo sensível, um território.

3.1 A figura de Telles Júnior

Em uma tentativa de estabelecer bases que configurassem o campo artístico local como autêntico, autores como José Campello e Gilberto Freyre efetuaram um recorte cronológico, tomando o século XIX por período inaugural de uma produção pictórica legitimamente pernambucana. Talvez tenha sido a ausência do árduo trabalho de garimpar os arquivos atrás das escassas informações, como escreveu José Cláudio¹⁶⁰, que fez com que esses autores situassem o surgimento de uma produção genuinamente local no século XIX.

A escolha desse marco temporal não foi feita à toa. Parece fornecer subsídios para a fundamentação de um discurso que busca livrar o panorama artístico local da influência estrangeira – os séculos anteriores são vistos, por ambos os intelectuais, como épocas primitivas, marcadas pelo domínio da pintura realizada por estrangeiros como os holandeses – e da pintura de caráter religioso. José Campello, por exemplo, afirma que:

Só iremos encontrar alguns artistas capazes, aliás, os maiores de Pernambuco, de 1879 em diante. (...) é depois de 1879 pra cá que começam a aparecer, com os retratos de Daniel Bérard, as primeiras criações sérias da arte pictórica em Pernambuco.¹⁶¹

Freyre também reafirma essa ausência de um *gênio criativo* na história pictórica de Pernambuco, ressaltando que: “pintores de anjos, de santos, de Nossas Senhoras, não nos faltaram, na era colonial e durante o império, embora nenhum deles tenha sido homem de gênio. Pintores de fidalgos e bispos, de mestres de campos e patriotas alguns”³. É na figura do pintor Telles Júnior, que ambos os textos encontram o marco inicial desse momento inaugural.

Telles Júnior foi um dos paisagistas de maior destaque na história da arte pernambucana. Como mestre, teve discípulos que futuramente se destacariam no cenário cultural de Pernambuco, como Emílio Cardoso Ayres e o próprio Gilberto Freyre. Sua obra, nas quais predominam as matas e as marinhas, explicita algumas das principais características das artes plásticas locais, no final do século XIX e no início do século XX. Descrevendo a paisagem da Zona da Mata pernambucana em inúmeras telas, Telles Júnior, falecido em 1914, deixou como legado a idéia de que

¹⁶⁰ SILVA, José Cláudio da. *Artistas de Pernambuco*. Recife: Ed. Governo do Estado de Pernambuco, 1982.

¹⁶¹ CAMPELLO, José. As artes em Pernambuco. In: *Ilustração brasileira*, junho de 1924. Apud SILVA, op. Cit.

a pintura deveria preservar o sentimento de pertencimento do artista ao local onde vive. Essa visão telúrica da arte foi absorvida não somente por pintores pernambucanos, como Walfrido Mauricéia, mas também por estrangeiros residentes no Estado, como o francês Eugênio Lassailly, que fixou, em suas telas, a vida nos engenhos de açúcar de Pernambuco.

Faz-se necessário observarmos que, a figura de Telles Júnior, vai servir como ponto de referência para o estabelecimento da pintura de paisagem como tradição característica do campo artístico local. Nas crônicas em que o pintor é citado, há, na maioria das vezes, a tentativa de se criar um contraponto entre uma pintura do *passado* e a produção contemporânea recém-proclamada, dos artistas aqui analisados, em especial aqueles que possuem as matrizes regionalistas e tradicionalistas, delineando-se panorama onde a pintura toma novas configurações, não necessariamente modernistas aos moldes europeus, como argumentaria Gilberto Freyre.

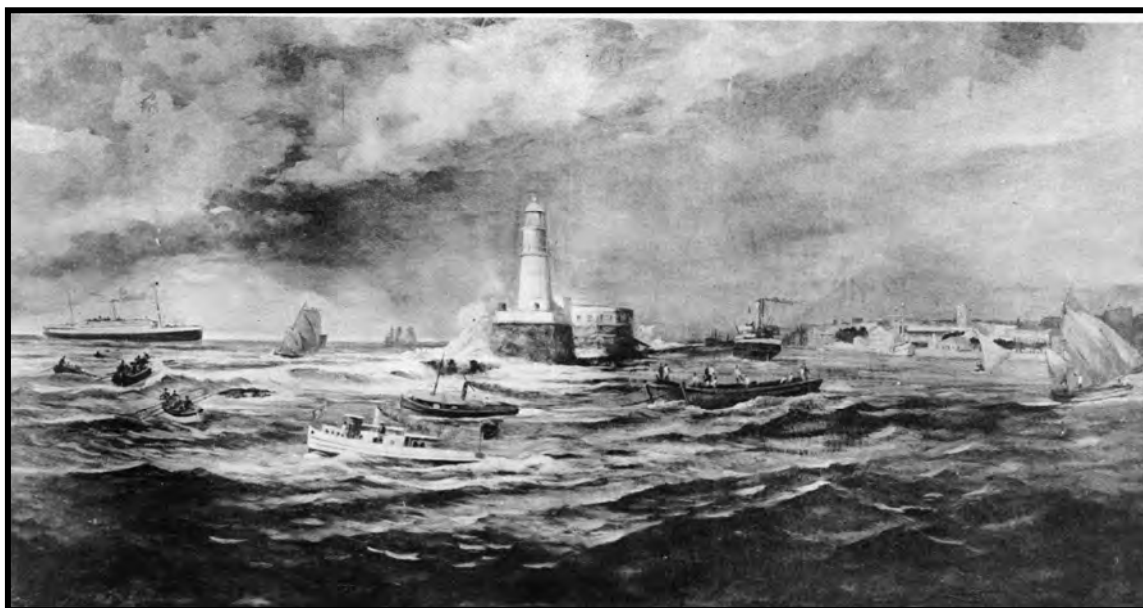


Ilustração 1- JÚNIOR, Telles. *Entrada da Barra do Recife*. 1905
Óleo sobre tela, 77x 149 cm.
Col. Museu do Estado de Pernambuco
Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. *Op. cit*

É nesse ponto de interseção que dialogam duas imagens construídas em torno da figura Telles Júnior: o pintor esplêndido, marco na história da pintura pernambucana, e a do artista não totalmente inspirado nas peculiaridades que tornam Pernambuco *singular*, como afirmou Gilberto Freyre, em seu artigo no *Livro*

do Nordeste.¹⁶² Isso se daria devido à carência de determinados fatores, entendidos pelos críticos dos anos 1920, como, fundamentais à produção pictórica, em especial, a interpretação em detrimento da descrição.

Para Aníbal Fernandes, faltou a Telles Júnior estímulo, devido à desvalorização da figura do artista na sociedade pernambucana. No seu discurso, o jornalista descreve a sociedade local como ávida por lucro, ao ponto de explorar o artista, até mesmo após a sua morte. Isso implicaria, ainda segundo Aníbal, uma característica cultural dessa sociedade: a de não fornecer subsídios para que os artistas sobrevivam de sua própria arte – uma arte cara –, a pintura. É nesse ambiente *infértil* que Aníbal Fernandes encontra a explicação para o que ele entende por contentamento, da parte de Telles Júnior, em ser um pintor conhecido por *meia dúzia* de pessoas, esgotando-se em um cargo de professor estéril.¹⁶³

Assim como Gilberto Freyre, Joaquim Cardozo ressaltou a ausência do elemento humano na pintura de Telles Júnior, em artigo publicado na *Revista do Norte*.¹⁶⁴ Considerando-o um pintor realista de fastidiosa aridez documental, Cardozo identifica em Telles Júnior uma personalidade doce e suave, de exatidão na execução de paisagens regionais, mesmo lhe faltando a inquietação de um Cézanne ou Gauguin.

Para Joaquim Cardozo, não havia em Telles Júnior a captação do cotidiano presente na paisagem pernambucana, aspecto esse que considera ter sido contemplado pelo desenhista Manuel Bandeira. As igrejas, as festas populares, religiosas e carnavalescas, as velhas casas coloniais foram elementos, considerados riquíssimos por Cardozo, que Telles Júnior teria deixado escapar. Encontramos, no ensaio, o descontentamento, por parte de Joaquim Cardozo, com a pequena quantidade de pintores que registrassem, em suas telas, esses aspectos da cultura regional, salvo as exceções de Di Cavalcanti e Vicente do Rêgo Monteiro. A não apreensão das chamadas *cores típicas do Nordeste* era outra lacuna presente na obra de Telles Júnior, que tratou, da melhor forma possível, na opinião de Cardozo, do verde típico da paisagem pernambucana, deixando de fazer o que estariam fazendo De Garo e Fédora Monteiro Fernandes, ao mostrarem o *verde*

¹⁶² FREYRE, 1925. Op.cit.

¹⁶³ Diário de Pernambuco, 5 de maio de 1929

¹⁶⁴ CARDOZO, Joaquim. Sobre a pintura de Telles Júnior. In: *Revista do Norte*, de agosto de 1926.

doentio dos mangues, o verde vivo e puro dos coqueiros adolescentes; o dos cajueiros, mosqueados de amarelo e das mangueiras.

Podemos constatar que, nesses discursos, a figura de Telles Júnior serviu como *ponte* para a criação e o fortalecimento de uma reflexão sobre a produção pictórica do Recife, em suas especificidades, bem como sobre a sua relação com a sociedade pernambucana e, mesmo que timidamente, sobre os princípios estéticos nos quais estava assentada. Nessas reflexões, o gênero da pintura de paisagem ocupou direta ou indiretamente o centro dos debates.

Esse gênero teve presença muito forte na constituição da arte brasileira, desde seu emprego pioneiro, pelas mãos dos artistas holandeses, comissionados por Maurício de Nassau, bem como por seu uso entre os chamados *artistas-viajantes* e *artistas-naturalistas* (já desde o século XVIII), e também na constituição de um imaginário imperial e, depois, republicano.

Nas primeiras décadas do século XX, o gênero ainda ecoava fortemente no cenário artístico local, ao lado dos retratos, das naturezas mortas e da pintura histórica. Mesmo com predominância significativa e com certa padronização temática, podemos perceber mudanças na forma como alguns desses artistas executavam suas obras. Basta olharmos as telas de Mário Nunes e Henrique Elliot, em comparação com as de Telles Júnior, para chegarmos a tal conclusão.

As obras, desses dois artistas, são um claro exemplo dessas novas experiências pictóricas vivenciadas no campo artístico pernambucano, durante os anos 1920. Podemos perceber, nas telas, uma predominância de representação da paisagem exterior, com pinceladas generosas, que guardam, fulgurantemente, a clareza ofuscante e característica do Recife; assemelhando-se às inovações, nas quais, a pintura de paisagem se encontrava, na Europa, por meados do século XIX¹⁶⁵. Podemos notar que o pincel passa a correr, em pinceladas largas, semelhante aos impressionistas, diminuindo a necessidade de eliminar as marcas

¹⁶⁵ A partir dos impressionistas, a pintura de paisagem passa a contar com novas técnicas, como a observação da natureza a partir de impressões pessoais e sensações visuais imediatas; a suspensão dos contornos e dos claro-escuros em prol de pinceladas fragmentadas e justapostas e o aproveitamento da luminosidade e uso de cores complementares, favorecidos pela pintura ao ar livre, sendo esses os traços principais da renovação estilística que colocam sua ênfase na pesquisa científica da cor, decomposta e recomposta na série de pontos e manchas que cobrem a superfície da tela. As paisagens de Vincent van Gogh (1853 - 90), por seu turno, caracterizam-se pelas pinceladas em redemoinho e explosão de cores. C.f. BALZI, Juan José. *O impressionismo*. São Paulo: Ed. Ática, 2001 (Série princípios).

que demonstram o trabalho do pintor. A luz é um dos elementos mais fortes, e contribui para uma nova perspectiva na busca pela ilusão do real.



Ilustração 2 – ELLIOT, Henrique. Cabeça de Negra. 1926. Óleo sobre papelão, 23 X 15 cm. Col. Berguedof Elliot, Recife. Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. Op. cit



Ilustração 7 - ELLIOT, Henrique. Jogo de Gude, 1924. Óleo sobre tela, 91,5 x 60 cm. Col. Faculdade de Direito do Recife. Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. Op. cit

Mesmo tendo, alguns desses pintores, transgredido certos aspectos acadêmicos, essas obras não representam total ruptura com a busca de uma representação naturalista, sendo que as modificações surgidas, e citadas acima, não podem ser generalizadas. Apesar de uma postura interpretativa por parte de alguns artistas e críticos, a pintura realizada no Estado ainda caracteriza a mesma pretensão, por uma arte considerada tradicional: a busca por uma representação da natureza, de forma objetiva. Mesmo buscando novas relações entre espaço, luz e cor, novas perspectivas não conseguem ser criadas, cedendo as obras sempre ao fantasma do *ilusionismo*. Basta olharmos a obra *Jogo de Gude (ilustração 5)*, de Henrique Elliot, para constarmos tal afirmação.

Pierre Bourdieu analisou como um ideal estético, caracterizado pelo *habitus*, pode assumir outros sentidos de acordo com a época. A pintura acadêmica e a impressionista possuem formas diferenciadas de encarar o ato de pintar e definir o que é uma obra de arte. Na revolução artística da passagem de um movimento para o outro, o autor destaca a noção do *acabado*, que, excluída pelos impressionistas, “aparece como uma transgressão ética, uma forma de facilidade e de deixar passar, uma falta à discrição e à atitude de reserva que se impõem ao mestre acadêmico”. Assim, alguns trabalhos que são considerados esboços por artistas acadêmicos estão mais próximos da prática impressionista.¹⁶⁶

O fato de terem adotado novas técnicas em suas composições, não implica pensarmos que esses artistas abraçaram as novas tendências importadas da Europa. Talvez nem sequer tenham tido conhecimento dessas características em um primeiro momento, como revela o testemunho de Luis Jardim:

As atividades literárias e artísticas daquela época (20-30) se exerciam como reflexos da inquietação indefinida – fato que ocorreu sempre e em todos os países do mundo. Não era uma atividade protestante, iconoclasta, como de ordinário se supõe. Era a atividade natural de quem queria se exprimir como sentia. Sem cópias. Sem idéias de movimento, de guerra declarada ao passado... Nenhum de nós jamais tomou conhecimento do movimento modernista de São Paulo, que Mário de Andrade incumbiu Joaquim Inojosa de difundir ou implantar em Pernambuco. Apreciávamos o grande Mário, mas movimento por correspondência, ler o jornal ou revista, (uma Verde, suponho) que se dizia modernista – nunca.¹⁶⁷

¹⁶⁶ BOURDIEU, 1998, op. cit., p. 272.

¹⁶⁷ Depoimento de Luis Jardim. *Apud*. SOUZA BARROS, op. cit., p. 160-161.

Os que tiveram contato com os ideais modernistas, geralmente advindos das pregações futuristas de Joaquim Inojosa, rejeitavam, em sua grande maioria, o *credo* da arte nova, como Mário Nunes, que manifestou seu desprezo pelas mesmas técnicas, escrevendo que:

O futurismo tem o seu lugar nas ilustrações de capa de livros, nas decorações murais ou carnavalescas, mas nunca aplicado ao quadro. No salão de 1931, vi quadros onde peixes arrastavam um carro sobre nuvens, em pleno espaço; o pior é que os peixes, carros, etc., eram horrivelmente mal desenhados, pois quase sempre esse gênero de *tapeação* cabe àqueles que nunca alcançarão aptidão para a pintura sensata. Picasso, aproveitando a época e baseado na sua fama, entendeu de ludibriar a um bocado de imbecis, vendendo-lhes composições extravagantes, a fim de conseguir algumas patacas. Estou certo, porém, que não passa despercebido na sua mente a ingenuidade de seus admiradores, e quem sabe, se o remorso não lhe bate muitas vezes a porta?¹⁶⁸

Se muitos rejeitaram ou não tiveram seus nomes ligados a uma estética *moderna*, o nome de Vicente do Rêgo Monteiro aparece como o que mais produziu com base nas novas tendências. Vicente do Rêgo Monteiro foi um artista multifacetado. Pintor, escultor, desenhista, ilustrador e artista gráfico, o pernambucano pode ser considerado um dos artistas plásticos locais, e também nacionais, de maior destaque na história da arte brasileira, e também um dos mais estudados¹⁶⁹.

Sua obra dialogou com vários estilos, como afirmou o próprio Vicente:

Eu tive tendências diversas. Eu gostei do retrato. No retrato eu sempre procurei fazer a aparência física do espírito. Traduzia o espírito também do retrato. Eu fiz o retrato de Gilberto Freire. Estava em Paris em 1922. Fiz o retrato de Alberto Cavalcanti e da senhora mãe dele, uma senhora francesa, Mme [?].... e o retrato das irmãs Martel. Esses quadros, alguns foram expostos no Salão dos Independentes, em 22 e 23. Mais adiante, eu fui me tornando mais cubista, deixando o retrato. Achei certa dificuldade de convencer, de encontrar o público que fizesse como Van Dongen, que para fazer o retrato ia com a freguesa a um grande costureiro, escolhia uma roupa de 20 mil francos. Naturalmente o retrato poderia ser pago na proporção de quatro cinco vezes o preço do vestido. A minha técnica era muito simples, não dava para ganhar¹⁷⁰.

¹⁶⁸ NUNES, Mário. *Quadro e Pintores*. In: Anuário de Pernambuco para 1934. Suplemento dos Diários da Manhã e da Tarde, 1934. p. 181.

¹⁶⁹ O artista foi objeto de estudo nas seguintes obras: AYALA, Walmir. *Vicente*, inventor. Rio de Janeiro: Record, 1980. ZANINI, Walter. *Vicente do Rêgo Monteiro: artista e poeta 1899-1970*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

¹⁷⁰ MONTEIRO, Vicente do Rêgo. *Vicente do Rêgo Monteiro: pintor e poeta*. Rio de Janeiro: 5ª ed., 1994, p.254.

Mas também pintou cenas religiosas e flagrantes dos aspectos regionais:

Eu preferia fazer pintura simples, simplesmente a composição. Daí me ter lançado para esta série de assuntos religiosos e trabalhadores como *Os Calceteiros*, e meu primeiro tema realmente antropófago é a *Caçada* ou a *Caça*, uma luta entre os índios robôs com um animal fabuloso de inspiração marajoara. Esse trabalho encontra-se no Museu de Arte de Moderna de Paris.¹⁷¹

Em 1908, viaja ao Rio de Janeiro, na companhia de sua irmã Fédora do Rêgo Monteiro, iniciando seus estudos artísticos na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA. Em 1911, a família viaja para a França, onde o jovem Vicente frequenta a Academia Colarossi - instituição fundada pelo escultor italiano Filippo Colarossi - que contava, entre seus professores, com artistas consagrados, como Paul-Émile Colin, Courtois e P. A. Dagnan-Bouveret, além das academias Julian e de La Grande Chaumière. Participa do Salon des Indépendants, em 1913, do qual se torna membro societário. Em Paris, mantém contato com Amedeo Modigliani, Fernand Léger, Georges Braque, Juan Miró.

No início da Primeira Guerra Mundial, a família retorna ao Brasil e se estabelece no Rio de Janeiro, em 1915. Entre os anos de 1918 e 1919, realiza suas primeiras exposições individuais no Recife, sendo a primeira realizada no Teatro de Santa Isabel, em 1918, e a segunda, no ano de 1919, na Fotografia Piereck.

A exposição de 1919 foi inaugurada em 19 de dezembro, na Fotografia Piereck, contando com vinte trabalhos entre ilustrações e aquarelas. Em nota, no Diário de Pernambuco, o jovem pintor era apresentado aos leitores como um artista de refinada educação artística francesa:

V. Rêgo Monteiro não é de modo nenhum um artista nacional antes se poderá dizer dele que é um artista puramente francês. É um artista *chic*. O artista dá-nos algumas pochades de cabeças que se distinguem por uma factura pessoal, independente e larga, impregnada de um modernismo vibrante que lembra muito os impressionistas europeus.¹⁷²

Em 1920, expõe, pela primeira vez, em São Paulo. Nesse ano, também estuda a arte marajoara, das coleções do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, que o influenciaria na organização, em 1921, do espetáculo *Lendas, crenças e talismãs dos índios do Amazonas*, no Teatro Trianon, Rio de Janeiro, onde é

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 255.

¹⁷² Diário de Pernambuco, 19 de dezembro de 1919.

elogiado pelo poeta e crítico Ronald de Carvalho; e retorna, no mesmo ano, a Paris. Em 1923, faz desenhos de máscaras e figurinos para o balé *Legendes Indiennes de L'Amazonie*. Integra-se ao grupo de artistas da galeria e revista *L'Effort Moderne*, de Leonce Rosenberg e, na mesma época, ilustra a obra de P.L. *Duchartre Legendes croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*.

De acordo com Walter Zanini, Vicente é o primeiro artista moderno a se voltar, de forma sistemática, para os aspectos congênitos do país, por meio das representações da vida e das lendas indígenas. Trouxe esse primitivismo, paradoxalmente, de sua estadia na Europa, onde muitos artistas, que hoje denominamos modernos, opuseram-se ao processo de modernização, em favor dos chamados temas que remontavam a artistas oitocentistas, do qual Gauguin foi o expoente máximo. Também de técnicas *primitivas* que buscavam a simplicidade formal como fonte de possibilidade de expressão plástica e que foram encontradas pelos cubistas na arte africana, como no caso de Picasso, que se utilizava de artefatos ibéricos e africanos como fonte de inspiração.

Os indígenas pintados por Vicente são frutos da criatividade do artista e não atendem necessariamente a um registro documental, assemelhando-se às figuras japonesas, outra grande influência na época. A sua obra dialogou por tendências temáticas variadas, como a arte indígena, o retrato e a pintura religiosa, tendo como influências principais a arte indígena de Marajó, a *art déco* e o cubismo estilizado. A cor é quase sempre usada de maneira econômica, com predominância de ocre e marrons, com simplificação dos planos, que se refletiam principalmente nas formas arredondadas.

O Jornal do Commercio de 17 de março de 1925, por exemplo, divulga pequena nota em que Vicente do Rêgo Monteiro é citado pelo Magazine italiano *Le lidel*, por um cronista de seu tempo, que escreveu sobre o livro de Ferdinand Divoire. O artigo tece elogios aos desenhos que ilustram a obra e que foram feitos pelo pintor pernambucano, da *Paisagem Pernambucana*, Vicente do Rêgo Monteiro, em 1924. Trata-se de um trabalho a óleo sobre cartão e que hoje pertence à Coleção Orandi Momesso.

Se o pioneirismo da obra desse artista chega a ser um dos poucos pontos de convergência entre as opiniões dos tradicionalistas e modernistas, por que a obra de Vicente do Rego Monteiro não ecoou fortemente sobre a produção dos demais pintores pernambucanos nos anos vinte? À primeira vista, a longa ausência do pintor

não permitiu que suas invenções pictóricas tivessem, em Pernambuco, ressonância ao ponto de influenciar o trabalho de outros artistas.

Concordamos com Moacyr dos Anjos que, pela natureza sincrética de seu trabalho, é possível imaginar que Vicente do Rêgo Monteiro poderia ter desempenhado, no campo das artes plásticas pernambucanas dos anos 1920, o papel que Ascenso Ferreira desempenhou no campo literário: o de estabelecer pontos de passagem e convergência entre os discursos regionalista e modernista. A obra de Vicente não desempenhou tal papel, devido ao que Moacyr dos anjos chamou de *acanhamento* do cenário artístico pernambucano nos anos 1920, referindo-se à dificuldade presente no campo artístico do Recife, ao encontrar, em suas estruturas e em seus agentes, pólos de receptividade a uma obra que fugia dos aspectos pictóricos, aos quais o cenário local estava acostumado.

3.2 *pintar não é fotografar*: A fotografia e o cinema provocam mudanças na forma de se pintar a cidade

Mesmo não adotando princípios mais *ousados*, como fez Vicente do Rego Monteiro, vimos que alguns pintores pernambucanos começavam a empregar certas mudanças em suas produções. Essas inovações se situam a partir da premissa de que se pintar uma paisagem distancia-se cada vez mais da idéia de mera cópia da realidade, pois *pintar não é fotografar*. No Recife, procuramos entender essa virada a partir do impacto cultural causado pela fotografia e pelo cinema, que, segundo Walter Benjamin, seriam elementos que alterariam a forma da percepção da coletividade humana.¹⁷³

Ao retomar os códigos de representação da pintura, e apoiada na exatidão das formas e na fidelidade do registro, a fotografia instituiu um novo olhar sobre a natureza. O discurso realista condenou a fotografia à função de simples registro, documentação, o que não comportaria nenhum tipo de reflexão sobre as qualidades visuais. Com a invenção da fotografia, inicia-se novo paradigma visual, propiciando transformações no modo de produção de imagens.

Na pintura, o real é imaginado pelo sujeito por meio de um sistema de codificação ilusionista, que funciona como metáfora do mundo, resultando em

¹⁷³ BENJAMIN, op. cit., p.169

imagem simbólica. Numa tela, o agente produtor deixa, em uma superfície que sirva de receptáculo às substâncias, geralmente tintas, a marca do seu gesto artístico, com a utilização de instrumentos aptos, sendo o seu próprio corpo o principal instrumento usado na produção de imagens, alongado pelo pincel, que lhe permite maior destreza na execução do trabalho. É uma imagem-espelho em que o visível e o invisível são figurados.¹⁷⁴

O ato de fotografar tem por propósito capturar, registrar o visível, resultando em imagens que são reproduções por captação e reflexo. Imagens-documento, elas são traços, vestígios da luz, resto que sobrou do corte executado no campo da natureza. Resultado do congelamento enquadrado e fragmento do real, essa imagem funciona como confronto entre um sujeito e o mundo:

O paradigma fotográfico funciona como uma metonímia numa evidente relação entre registro, reflexo e emanção. Seu ideal de conexão indica o modelo físico que o gerou. É uma imagem documento gerada a partir da captura de um fragmento do real operada pelo sujeito através de uma máquina.¹⁷⁵

Encarando o ato de fotografar como captura, artistas e intelectuais tomaram a fotografia como prática que se limitaria a registrar a realidade, como podemos constar nas palavras de Gilberto Freyre:

(...) não há nada de estranhamente belo na fotografia por que a fotografia pega em flagrante as linhas, mas não apanha o caráter, nem da paisagem nem da pessoa. Caráter, ou, se preferem, a alma. Anseia a arte por exprimir esta alma e para consegui-lo a proporção é apenas um meio. Se o apanhar de imagens, em absoluta normalidade de proporção e abundância de pormenores, fosse o fim da arte, então maior que o Golgotha, de El Greco, seria qualquer fotografia, de gabinete de identificação. A galeria policial de Scotland Yard e não a de Trafalgar Square afluíam os *virtuosi* da arte do retrato.¹⁷⁶

A fotografia chega ao Recife por volta da primeira metade do século XIX. Sabe-se que, por meados da década de 40 do século XIX, os daguerreótipos já estavam no Recife. Mário Sette conta que os daguerreótipos tiveram seu prestígio: “Nas caçoletas dos homens e nos medalhões das senhoras iam as maravilhosas

¹⁷⁴ SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. IN: SAMAIN, Etienne. O fotográfico (org). São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac de São Paulo, 2 ed., 2005.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 307

¹⁷⁶ *Revista do Brasil*, FREYRE, Gilberto *Apud* LARRETA, op. cit., p. 238.

reproduções das criaturas queridas, umas ainda vivas, outras já saídas do trânsito terreno. Os óleos adquiriram um valor de estimação afetiva ou artística.”¹⁷⁷

Mas os daguerreótipos perderam espaço com o aparecimento de novas técnicas de fotografia, como a fotografia em negativos. Começam a surgir fotógrafos, que, com suas máquinas, captam as paisagens pernambucanas, como Augusto Sthal, que fotografou suas primeiras vistas preciosas do Recife entre 1855 e 1859.

178

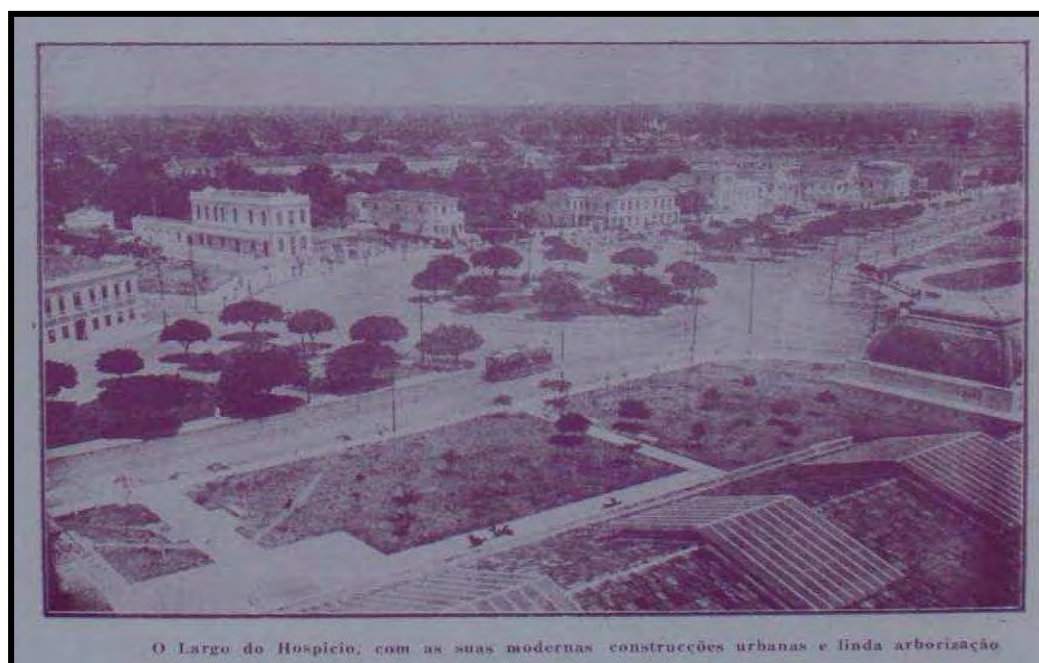


Ilustração 8 “O Largo do Hospício, com as suas modernas construções urbanas e linda arborização”: In: *Revista de Pernambuco* ano 2 N° 7 Janeiro de 1925.

Como relata a historiadora Fabiana Bruce, a partir de 1900, a fotografia começa a ganhar espaço nos periódicos nacionais, sendo a *Revista da Semana* a primeira a publicar fotografias, seguida pelas *Careta*, *Fon-Fon* e a *Malho*, nas primeiras décadas do século XX. O aperfeiçoamento das técnicas fez proliferar, no final do século XIX, os retratos de cidades no Brasil, com enormes paisagens

¹⁷⁷ SETTE, Mário. *Arruar, história pitoresca do Recife antigo*. Recife: secretaria de educação e cultura do governo do estado de Pernambuco 3ª Ed, Coleção pernambucana volume XII, 1978. P. 170

¹⁷⁸ SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. *Caminhando numa cidade de luz e sombra: a fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Recife: Tese de Doutorado em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2005. P.53

românticas. A preocupação desses fotógrafos era fazer valer o caráter mimético da fotografia.¹⁷⁹

A fotografia ocupava a posição de registro entre os meios de comunicação na imprensa da cidade. Dentre esses periódicos, a *Revista de Pernambuco* destacou-se pela qualidade gráfica e vasta quantidade de imagens que apareciam em suas páginas e registravam o “alto progresso atingido pela nossa formosa Mauricéia sob o governo de Sérgio Loreto”¹⁸⁰. Surgido como veículo de divulgação das ações do governo de Sérgio Loreto e de suas ações modernizadoras, a fotografia ocupa, nesse periódico, tarefa primordial: a de demonstrar, por meio de um documento *inquestionável*, os progressos do Recife, rumo ao moderno, em contraposição ao pitoresco.

Perante as imagens do Recife Novo, a pintura passou a ter por propósito, para alguns artistas e intelectuais, figurar o visível e o invisível, num movimento de figuração da imaginação da visão, funcionando como ponto de ligação entre a natureza e a imaginação de um sujeito; enquanto a fotografia deveria gerar imagens, a partir da captação de reflexos, constituindo-se mais como reproduções do que representações. As fotografias funcionavam como registro do confronto entre o sujeito e mundo, ao se constituírem como imagens-documentos resultantes do *congelamento* de um fragmento de realidade.

O cinema foi, juntamente com a fotografia, um dos fatores que influenciaram as reflexões dos indivíduos, no que se refere aos aspectos visuais, pois o cinema aparecia como nova forma de se produzir imagens, por meio de aparato técnico, mantendo uma relação indissolúvel com a realidade.

A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie.¹⁸¹

¹⁷⁹ Ibidem p. 52

¹⁸⁰ *Revista de Pernambuco*, ano III, N XXIV, junho de 1926. p. 18.

¹⁸¹ Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994. p. 186

A descrição cinematográfica da realidade, segundo Benjamin, é, devido a esse fator, muito mais significativa do que a pictórica para o homem moderno. A reação da massa diante da arte é modificada na sociedade moderna. A reprodutibilidade técnica provoca essa transformação. A massa era retrógrada diante de Picasso, mas se torna progressista perante Chaplin. Ao contrário da pintura, que deveria ser apreciada por uma ou poucas pessoas, o cinema deve ser apreciado por uma coletividade, e as reações dos indivíduos são condicionadas pelo caráter coletivo delas, não somente com a soma das reações individuais, mas pelo seu controle mútuo.

A imagem do pintor é total, a do operador (de câmera) é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é, para o homem moderno, infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.¹⁸²

O primeiro cinema permanente no Recife, o Cine Pathé, surgiu em 1909. A exibição dos filmes acarreta modificações nos costumes locais, nos hábitos, gerando novos códigos de sociabilidade. Torna-se instrumento de modernização no pensar, no estilo de vida, o que veio a aumentar a tensão do novo com o tradicional.¹⁸³

As fitas estrangeiras fizeram sucesso ao serem exibidas no Recife, porém foram alvos de críticas por parte de alguns, como Gilberto Freyre, que criticou os filmes exibidos no circuito recifense por trazerem às telas paisagens estrangeiras:

Ora, por que não usar essa força enorme que entre nós é o cinema para a propagação de boas e úteis idéias e para o reclame de bons e úteis artigos? O cinema já nos tem feito bastante mal com o brilho perigoso que trouxe aos nossos hábitos; é tempo de nos fazer algum bem. Tem-nos desnacionalizado quando poderia estar a nacionalizar-nos no bom sentido da palavra. E não atina meu pobre entendimento com as íntimas e sutis razões de tolerarem nossos nacionalistas, em geral braquicéfalos, essa arte postiça de "clowns" dolicocefálicos. O cinema seria, entretanto, o meio melhor e mais plástico de familiarizar o brasileiro com os não sei quantos quilômetros de paisagem nacional ainda em estado bruto. Paisagem que ignoramos. Porque o brasileiro, mesmo o viajado por fora, não conhece do seu país senão um pedaço ou outro. O do Nordeste - para começar por casa - não tem idéia certa do que seja um pinheiral

¹⁸² BENJAMIN, op. cit., 1985, p.187

¹⁸³ DUARTE, Eduardo. *Sob a luz do projetor imaginário*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000. p. 101

no Paraná; nem um pampa no Rio Grande; nem um seringal no Amazonas.¹⁸⁴

No Recife, o cinema, além de constituir-se como novo elemento no imaginário da cidade, irá representar o surgimento de mais uma forma de se ver e representar a cidade, pelo discurso visual via produções locais. O *Ciclo do Recife* foi um dos mais importantes e mais movimentados do cinema mudo nacional, durando cerca de nove anos. Reuniu inúmeros jovens, de diversas categorias profissionais, que dividiam o tempo entre a profissão e a arte de fazer cinema.

Mas antes mesmo do Ciclo, o Recife já aparecia na tela grande. Os documentários, exibidos antes das sessões, realizados pela empresa Pernambuco-filmes, fundada em 1920, no governo de Sérgio Loreto, destacaram-se pela ampla repercussão, e funcionavam como mais uma das estratégias de propaganda política a favor das ações do governo, em prol da modernização.¹⁸⁵

A tentativa de se filmar a realidade local pode ser vista em filmes com *Aitaré da praia*, de 1926. Nele, o pescador Aitaré namora Cora, moça inocente de uma pequena aldeia. Diversos desentendimentos separam os heróis até o esperado final feliz. Nesse filme, em que participam atores como Almerly Steves e Jota Soares, são mostradas tanto as belas praias do lugar como o ambiente sofisticado da aristocracia do Recife. O embate entre tradição e modernidade pode ser visto, de maneira evidente, na película, que tem uma hora de duração. O filme foi enorme sucesso e chegou a ser exibido em outras cidades.

A experiência de *Aitaré* revela que, mesmo seguindo narrativa similar à dos filmes americanos, as produções do ciclo tentaram se adaptar às peculiaridades regionais, não com o intuito de fazer cinema de cunho político e regional. Como afirma Eduardo Duarte, quando observado mais de perto, pode-se perceber que o Ciclo do Recife realmente esboçou uma tendência à regionalização. Talvez não no sentido de mudança estética, mas sobretudo em relação à temática das produções. Filmes como *Aitaré da praia*, *Revezes*, que tem sua em sua trama o conflito entre pequenos agricultores e um grande proprietário de terra, ou ainda *Filho sem mãe*, que traz cangaceiros como personagens, mostram nova preocupação com temas

¹⁸⁴ FREYRE, Gilberto. Artigo 19. *Diário de Pernambuco*. Recife, 26 Ago. 1923.

¹⁸⁵ DUARTE, op. cit.

mais próximos à realidade brasileira.¹⁸⁶ Porém essa ideia de regionalização ainda é confusa na cabeça dos pioneiros, segundo Duarte:

Alguns filmes misturam valores regionais com elementos americanos causando uma verdadeira salada de signos. Em jurando Vingar, o herói principal, interpretado por Gentil Roiz, é um plantador de cana que se veste e calvaga como um cowboy. Em Reveses, mais uma referência aos cowboys, na roupa dos camponeses sob uma grande árvore no roçado.¹⁸⁷

Esses filmes representaram uma nova forma de se olhar para o Recife, e a forma como os indivíduos passaram a olhar para sua cidade modificou-se. Portanto representam não somente uma transformação na forma de se pensar a cidade plasticamente, mas funcionam, principalmente hoje, como excelentes documentos, em que, segundo o próprio Jota Soares, podemos ver:

(...) a vida social da elite recifense da época. Aparecem as cenas de movimentação dos cabarés, cafés, bailes sociais... Além de lugares da cidade bastante conhecidos como o cine Royal, a ponte da Boa - Vista, a estação de Socorro, várias ruas agitadas do centro...¹⁸⁸

3.3 Rememorar, conservar: pintar para lembrar.

Podemos perceber, nesse corte instaurado pela fotografia e pelo cinema na produção de imagens, o surgimento de novas reflexões no campo artístico local, intensificando o desejo, em alguns artistas, de romper com a necessidade de se produzir fielmente a realidade. Muitos passaram a captar, ao seu modo, as paisagens locais, por meio de uma pintura que tinha como uma das grandes preocupações, fixar os espaços que vinham sendo destruídos pela modernização, ao legitimar a produção local.

Desse modo, a paisagem pernambucana deixa de ser vista somente como as verdes matas, exuberantes praias ou extensos engenhos. O cenário urbano começa a ser mais frequentemente visitado pelos artistas. Porém, é um espaço urbano onde as largas avenidas, por onde automóveis velozes começavam a trafegar, parecem não existir. A paisagem transposta para a tela nos dá a sensação de fragmentos de um Recife tradicional, pitoresco, onde o elemento humano, cuja ausência foi uma

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Ibidem

¹⁸⁸ Depoimento de Jota Soares In: REZENDE, op. cit., p 87.

das principais críticas feitas à obra de Telles Júnior, torna-se parte integrante da paisagem.

Os elementos pitorescos conferiam uma noção de identidade local, como já vimos no capítulo anterior, através do princípio da diferença. Essa idéia de pitoresco diferencia-se do olhar curioso do estrangeiro para ir de encontro à peculiaridade local. As igrejas, o velho porto com suas embarcações e outros elementos que esses artistas acreditavam compor o cenário cultural local atribuíam, em seus quadros, o caráter genuinamente pernambucano das paisagens representadas. Essa idéia de pitoresco liga-se ao ato de lembrar e conservar, que iriam trazer para as telas paisagens *congeladas* no tempo. O tempo, nessas obras, é uma dimensão essencial à imagem, assim como o espaço.

A dimensão temporal que envolve essas produções não se relaciona ao tempo *mecânico* medido pelo relógio, mas o da experiência temporal, onde o tempo não contém os acontecimentos, porém é feito por esses acontecimentos, na medida em que estes são apreendidos por nós. Nesse sentido, Jaques Aumont nos mostra, a partir da psicologia tradicional, que essa experiência temporal se distingue de vários modos, referenciados nos sentidos de presente, de duração e de futuro. Particularmente nos interessa aqui o sentido de duração que:

É na verdade o que entendemos por “o tempo”. A duração é sentida (é evidente que não digo percebida) com auxílio da memória, em longo prazo, como uma espécie de combinação entre a duração objetiva que, escoia as mudanças que afetam os nossos perceptos durante esse tempo e a intensidade psicológica com a qual registramos aquela a estas;¹⁸⁹

A pintura, diferentemente da imagem filmica, não dá a ilusão de tempo. O que não quer dizer que ela se ponha desprovida de meios para representá-lo, às vezes de modo sugestivo.¹⁹⁰ Portanto, a *ilusão* de tempo, na imagem, é sempre concebida como um tipo de *representação* mais ou menos abstrato de conteúdos, de sensações, fazendo-se com referência a essas categorias de duração, do presente, do acontecimento e da sucessão.

O tempo, nas obras aqui analisadas, é, muitas vezes, estático, para conseguirem que suas obras se remetam a espaços perdidos. Esses artistas utilizaram-se de dispositivos que se almejam configurar como *pontes* que levassem o espectador ao encontro com lembranças de um tempo perdido. É um trabalho de

¹⁸⁹ AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Ed. Papirus, 6 edição, 1993. p. 106

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 108.

rememoração, feito nos itinerários de uma memória que se imbricava a uma paisagem ao qual cada pintor se integrava e assistia desaparecer lentamente. É uma tentativa de se reter, o máximo possível, os últimos vestígios da fluída areia do tempo que tentavam segurar entre os dedos, mas que, mesmo assim, teimava em escapar-lhes.

Para Walter Benjamin, a ação de lembrar requer sempre imaginação e fantasia, pois o importante para o sujeito que lembra não é o que viveu, mas o tecido de sua lembrança, o trabalho de Penélope da reminiscência.¹⁹¹ Lembrar para Benjamin, não significa necessariamente uma fuga ao passado, mas uma ação sobre o presente.

Quem avalia o antigo bairro do Recife torturado de ruas estreitas e becos incríveis de tortuosidade; o Largo do Corpo Santo, o Beco das Sete Casas, a Rua da Cadeia, o Arco do Bom Jesus, a Doca do Arsenal, o Cais da Companhia Pernambucana... Tudo isso se sumiu na paisagem da cidade. Ninguém o reconstitui mais sem tê-lo conhecido. E mesmo entre os que o conheceram, quantos de memória pouco nítida! Não há saudosismo em recordá-lo. Nem desejo de que a vida houvesse parado. Há, porém, uma modalidade de amor a tudo o que desapareceu, e que se não foi nosso contemporâneo, terá sido de nossos bisavós: cenário de sua infância, de seus amores, de suas preocupações, de suas atividades, de seus sonhos e de suas saudades também ...”

O processo de lembrar empregado pelos artistas e intelectuais ligou-se o de conservar. O ato de conservar se circunscreve em uma tentativa de manter o tecido histórico, como um sistema contínuo de referências perante as transformações dos valores históricos e culturais, tornando os monumentos como uma herança que testemunha as aspirações pessoais ou coletivas da região.

É preciso lembrar que as aspirações em torno da preservação do patrimônio histórico pernambucano já se faziam presente, no século XIX, nas ações do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, fundado em 1862.

Essa tentativa de conservar é levada a âmbito legal, no ano de 1923, pelo deputado federal por Pernambuco Luiz Cedro Carneiro Leão, que procurou justificar, na Câmara de Deputados do Rio de Janeiro, o Projeto de Lei número 350, em que propõe, numa iniciativa pioneira no contexto brasileiro, a criação da Inspeção Nacional de Monumentos Históricos. Em 1926, durante o Congresso Regionalista a

¹⁹¹ BENJAMIN, op. cit., p. 37.

questão da preservação, Luís Cedro falou sobre a defesa do patrimônio artístico destacando a importância da conservação das velhas igrejas e casas.

A defesa do patrimônio pernambucano integra-se nas ações e discursos operados pelos regionalistas, não é a toa que o projeto de lei defendido por Luís Cedro encontre nos membros do movimento forte apoio, principalmente de Gilberto Freyre, que viu com bons olhos a iniciativa do deputado:

Nada mais oportuno que o projeto do Sr. Luís Cedro. Nunca nossos monumentos precisaram tanto de defesa oficial. O que do Brasil antigo nos resta hoje de pé está de pé por milagre. O gosto da antigüidade entre nós parece limitar-se a alguns senhores de fraque discutindo no Instituto Arqueológico o heroísmo republicano de Bernardo Vieira de Melo. (...) Entre nós, impõe-se, como disse, uma campanha que nos habilite a contrariar um pouco a atual volúpia da novidade. Entre os meninos de escola, entre os rapazes de faculdade, entre os mais moços, que são os mais plásticos, deveria estabelecer-se um Dia do Passado. Ou da Tradição. Um dia em que nos recolhêssemos misticamente ao Brasil brasileiro dos nossos avós; e falássemos deles. Um dia de romagem aos edifícios velhos: tantos deles cheios de boas inspirações para bons edifícios modernos.¹⁹²

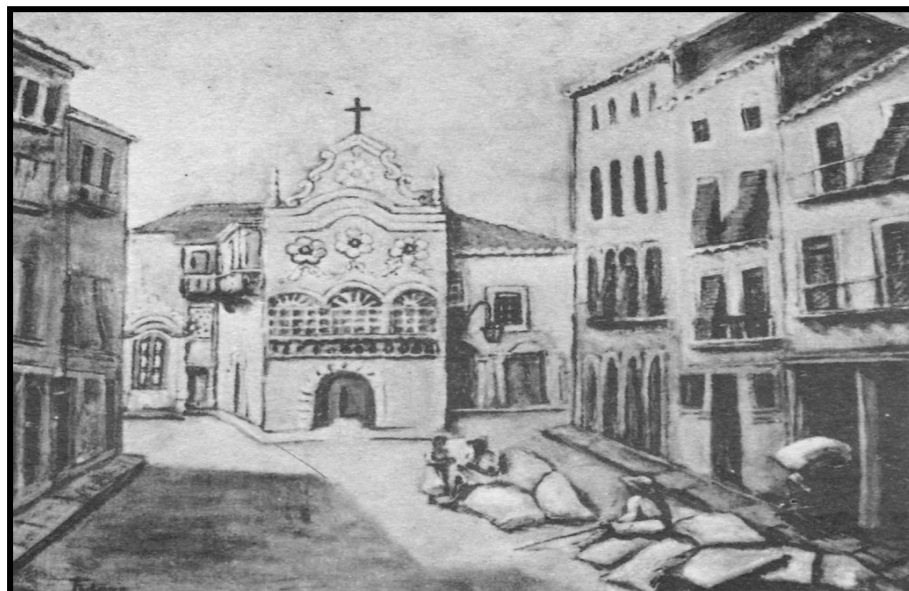
Portanto, nesse movimento de rememorar/conservar, as construções tradicionais que ocupavam a cidade do Recife integravam o conjunto de elementos que compunha o universo simbólico usado por esses artistas, tornando-se a representante e depositária dos significados simbólicos do sistema de valores da cidade. São elementos que resistem aos impetuosos e crucificadores ventos da modernização e que devem servir como símbolos de uma identidade que deve ser conservada, já que a memória parecia esvaír-se nos redemoinhos dos novos tempos. O ímpeto reformador, sob o qual muitos foram abaixo, foi visto como elemento descaracterizante do cenário local. A pintura, bem como a poesia e a literatura, empregaram um processo de reconstrução pela memória e pelos símbolos dessas paisagens refletindo o papel de resistência aos processos de dilapidação do organismo urbano.¹⁹³

A tentativa de sustentação dos elos de pertencimento ao seu local de origem, realizada por esses artistas, se dava não somente através das críticas às novas paisagens resultantes dos processos de modernização, mas, sobretudo, pela recusa de transpô-las para as telas. Os pincéis não demarcaram espaços marcados pela modernização, mas se ocuparam das construções antigas e dos elementos naturais

¹⁹² FREYRE, Gilberto. Artigo: 34. *Diário de Pernambuco*. 09 de dezembro de 1923.

¹⁹³ XAVIER, Denis. *Arquitetura Metropolitana*. São Paulo, Ed FAPESP, 2007

recifenses, pois, na formação tradicional desta cidade, repousam os traços originais que conferiam tanto à capital pernambucana, quanto ao seu povo, identidade e que vão fornecer a substância para fecundar a alternativa do programa modernista no Recife.



*Ilustração 9 - Monteiro, Fédora do Rego. Arco do Bom Jesus. Óleo sobre Eucatex, 49,3 x 59,3 cm
Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. Op. cit*

Alguns dos redutos onde a cidade antiga resistia, eram especialmente alguns dos espaços religiosos mais originais, como as igrejas e os pátios. A conservação desses espaços foi alvo de reflexão por parte dos defensores da tradição. Pode-se ler, no Manifesto Regionalista, que:

Donde a necessidade deste Congresso de Regionalismo definir-se a favor de valores assim negligenciados e não apenas em prol das igrejas maltratadas e dos jacarandás e vinháticos, das pratas e ouros de família e de igreja vendidos aos estrangeiros, por brasileiros em quem a consciência regional e o sentido tradicional do Brasil vêm desaparecendo sob uma onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo. É todo o conjunto da cultura regional que precisa ser defendido e desenvolvido.¹⁹⁴

Freyre, em seu *Guia Prático e Sentimental*, sobre o Recife, escreveu:

Mesmo, porém, com toda essa reação a favor das igrejas velhas do Recife, elas vêm ainda sofrendo estúpidos ultrajes da parte das autoridades, quer eclesiásticas, quer civis. Algumas têm sido

¹⁹⁴ FREYRE, 1967. op. cit., P. 73

demolidas para que as novas avenidas, geométricas e insolentes, não sejam obrigadas a curvar-se à tradição ou ao passado. Outras estão ainda agora ameaçadas de morte.¹⁹⁵

Não só as grandiosas construções foram tomadas por genuínos símbolos da paisagem pernambucana. Os mocambos foram tidos como moradias tipicamente pernambucanas, por se adequarem às condições naturais de Pernambuco, e se representaram em telas. Também viraram alvo das ações modernizadoras, que almejavam à construção de uma cidade moderna e civilizada. O ímpeto que impulsionava a destruição dos mocambos se assentava principalmente em dois atributos negativos: a expressão arquitetônica imprópria para uma cidade moderna e o foco de moléstias e epidemia que esses se constituíam.¹⁹⁶



Ilustração 3- ELLIOT, Henrique. *Mucambos*, 1916. Óleo sobre papelão, 38 x 48 cm. Col. *Particular, Recife*. Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. *Op. cit.*

Essas habitações feitas de palhas de coqueiro eram descritas por Gilberto Freyre como uma perfeição ecológica e primitiva: eram boas de ventilação, aeração e insolação. Mais que isso: eram superiores à casa de pedra e cal, uma vez que esses fatores objetivos estavam ligados à estética do mocambo, em que era

¹⁹⁵ FREYRE, Gilberto. *Guia Prático, Histórico, Sentimental da Cidade do Recife*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 3ª Ed, 1961. p. 30.

¹⁹⁶ WESTEIN, Flávio. *Op. cit.*, p. 104.

possível reconhecer um traço de honestidade artística e uma simplicidade de linhas, economia de ornamentos, além de apoio quase exclusivo na qualidade do material.¹⁹⁷

Com toda a sua primitividade, o mocambo é um valor regional e, por extensão, um valor brasileiro, e, mais do que isso, um valor dos trópicos: estes caluniados trópicos que só agora o europeu e o norte-americano vêm redescobrimo e encontrando neles valores e não apenas curiosidades etnográficas ou motivos patológicos para alarmes. O mocambo é um desses valores. Valor pelo que representa de harmonização estética: a da construção humana com a natureza. Valor pelo que representa de adaptação higiênica: a do abrigo humano adaptado à natureza tropical. Valor pelo que representa como solução econômica do problema da casa pobre: a máxima utilização, pelo homem, na natureza regional, representada pela madeira, pela palha, pelo cipó, pelo capim fácil e ao alcance dos pobres.¹⁹⁸

O velho porto é outro espaço levado para as telas. O processo de reforma, pelo qual passou no início do século, alterou a configuração urbana do Recife, provocando mudanças significativas na economia, no imaginário da cidade. Mário Sette captou bem as mudanças ocorridas pela modernização do Porto do Recife, sobretudo em seu romance *Os Azevedos do Poço*. Nesta obra o declínio dos negócios da tradicional família dos Azevedos é provocado pelas reformas do porto, o que permite a Mário Sette traçar, através de sua escrita, os reflexos da modernização no cotidiano das pessoas revelando seus sentimentos como no caso de Zumba que:

“Sofria, mais do que todos, com a remodelação do Bairro do Recife. Razões de dinheiro e também de coração. (...) Toda uma vida de negócios, de lucros, de crises, de agitações, de prosperidade, e agora o declínio. (...) a mudança do escritório e dos armazéns para outro local, para outro bairro, constituía indisfarçavelmente uma queda, uma diminuição. (...) Não queria sequer se esperar com os prédios que já se construíam nas avenidas. Nem com a estrutura dos armazéns que se levantavam nas docas. Perto da antiga lingüeta dois palacetes se achavam prontos. Outros em andaimes. As dragas chupavam água do rio, os blocos do molhe entravam pelo mar, o cais de tração se enfeitava de calçamento e de guindastes... Nada convencia Zumba. Curvava-se na janelinha do torreão, querendo abranger todo cenário, como uma definitiva despedida do que ia sumir para sempre.”¹⁹⁹

¹⁹⁷ KOMINSKY, Ethel Volfzom; LÉPINE, Claude; PEIXOTO, Fernanda Áreas (Org.). *Gilberto Freyre em Quatro Tempos*. Bauru: Edusc; São Paulo: Editora Unesp, 2003.p. 271.

¹⁹⁸ FREYRE, op. cit. 1967, p 97.

¹⁹⁹ SETTE, Mário, *Os Azevedos do poço* In: FILHO, Lucilo Varejão (org). *Romances Urbanos do Recife*: Ed. Do organizador, 2005. p. 428-429..

Em *Recife Lírca*, de Cícero Dias, o velho porto se faz presente, diante dos olhos de Os noivos, únicos elementos humanos presentes na composição, que parecem estar a bordo de uma embarcação. Olham para alguém, que não é o observador da tela, como se estivessem apresentando um cenário lírico, poético da capital pernambucana. Cada um traz à mão um buquê de flores, cortejando o cenário contemplado, em ato semelhante ao de um cortejador apaixonado, que oferece flores à amada a quem deseja unir-se. A paisagem apresentada diante deles nos remete às palavras de Barbosa Viana: “Quem, a bordo de um paquete transatlântico, chega pela primeira vez a Pernambuco, tem a ilusão de que a cidade vai surgindo das águas, tanto mais se avolumando e engrandecendo, quanto mais se aproxima o paquete do porto”²⁰⁰



Ilustração 11 - DIAS, Cícero. *Recife Lírca* déc. 1930. Óleo sobre tela, 140 x 260 cm. Coleção Sylvia Dias (Paris, França) Reproduzido e Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais: http://www.itaucultural.org.br/bcodeimagens/imagens_publico/000528002019.jpg. Acessado em 30 de outubro de 2009.

Essas primeiras impressões são como um painel cuidadosamente pintado, que fornece ao visitante uma primeira impressão da paisagem pitoresca da cidade. Em primeiro plano, podemos ver o antigo porto. Esse espaço representa, na história pernambucana, bem mais que um eixo primordial em sua estrutura comercial; um dos lugares que remetiam ao surgimento da cidade. Afinal, o Recife é a cidade que surgiu das águas. A presença constante da água na paisagem da cidade marcou a

²⁰⁰ Barbosa Viana *apud*. ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed Bagaço, 2006. p. 83

sua origem, a sua formação, uma vez que, da sua situação natural de porto, sugeriram os primeiros espaços públicos. Se, ao vermos Os Noivos, temos a sensação de um início, de uma nova vida, as águas do Recife nos lembram o início da história da cidade, de um casamento entre um povo e um local.

O porto, que se configurava para os defensores dos aspectos tradicionais da cidade, como um dos espaços onde os cheiros que impregnaram a formação do Recife podiam ser sentidos: “(...) cheiro forte, denso, tropical, de açúcar, de sua catinga de negro suado, se muito de africano e colonial²⁰¹”, ia, aos poucos, assumindo as formas projetadas pelas ações modernizadoras. As reformas, iniciadas na primeira década do século passado, trouxeram profundas alterações no traçado urbanístico do Recife, como relata Flávio Westein:

(...) não foram suficientes algumas esparsas demolições, muito pelo contrário, demoliram-se vastas áreas – quarteirões e mais quarteirões – não se poupando nem mesmo sítios ou construções de significativa importância histórica, a exemplo da Matriz do Corpo Santo, demolida em 1914. É nesse contexto que se dá uma redefinição no estilo arquitetônico característico do local, quando os velhos prédios coloniais demolidos são substituídos por outros projetos inspirados no ecletismo e neoclassicismo.²⁰²

Segundo Raimundo Arrais, muito mais do que o velho porto fora modificado. Ele era parte de um grande conjunto, com o qual se ligava organicamente, integrado pelo bairro portuário de Santo Antônio, São José e, mais a oeste, Boa Vista²⁰³. Como descreveu Mário Sette:

O porto anteriormente toma uma feição diversa de seus dias habituais. (...) E começa a desaparecer muita coisa aos olhos dos recifenses: o forte do picão (o antigo castelo do mar, a praia do Brum com seus banheiros de palha e seu banhistas de trajos de baeta, o casarão da companhia pernambucana de Navegação, que já ali substituíra os baluartes do Forte do Matos, o Trapiche da conceição com a vizinhança dos bacalhoeiros, o casario da Rua de São Jorge e, dali pouco, o corpo Santo, os arcos, a Rua da Cadeia²⁰⁴...

²⁰¹ FREYRE, Gilberto. Guia. P. 155. Vale ressaltar que o próprio Freyre também via no antigo porto um local de péssimas condições onde havia: sobrados estreitíssimos e, dentro deles, um excesso de gente. Gente respirando mal, mexendo-se com dificuldade. À vezes oito pessoas dormindo no mesmo quarto. Verdadeiros cortiços. Os primeiros cortiços do Brasil. FREYRE, *apud* PEIXOTO, Fernanda Áreas. *Gilberto Freyre em quatro tempos*. São Paulo: Ed Edusp, 2003. p. 260.

²⁰² WESTEIN, op.cit., p 98

²⁰³ ARRAIS, op. cit., p. 53.

²⁰⁴ SETTE, 1978, op. cit., p. 78



Ilustração 42- Avenida das Docas do porto In: Revista de Pernambuco, Ano 2, nº 9. março de 1925



Ilustração 13 - *Visão Romântica do Porto de Recife*, 1930, óleo sobre cartão, 124 x 228 cm Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Reproduzido em *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais*: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=2686&cd_idioma=28555&cd_verbete=669&num_obra=16.

Em *visão romântica do Porto do Recife*, temos novamente o Porto como temática, mas visto por outro ângulo. Há de tudo nessa crônica de costumes em forma de pintura, na qual muitos elementos recorrentes na obra de Cícero estão presentes: as mulheres e as flores, os barcos, a música, a arquitetura, o casario, os telhados, os elementos vegetais.

É um trabalho executado por pintor-narrador. Narrador no sentido de Walter Benjamin, para que um o narrador, nas histórias que conta, recorre ao acervo de experiências de vida, tanto as suas como as experiências relatadas por outros. Ao narrar, ele as transforma em produto sólido e único, tornando-as experiências daqueles que estão ouvindo.

Sua obra é permeada por ecos de uma memória que se remetem ao seu local de origem. Pintou o Recife urbano, mas também as paisagens interioranas, onde os engenhos são destaques. Não é à toa que o colorido de sua palheta, que configura poeticamente suas telas, é incontestavelmente inspirado nas cores de Pernambuco, como confessou em correspondência a Gilberto Freyre: “a cor azul e a cor vermelha vêm da arquitetura do Recife (...) o verde vem da presença dos canaviais se juntando ao mar verde do Nordeste.”²⁰⁵ .

Cícero Dias nasceu no engenho jundiá situado no município de Escada localizado na mata sul de Pernambuco. Foi o sétimo filho do casal de senhores de engenho Pedro dos Santos Dias e Maria Gentil de Barros Dias e desde pequeno revela aptidão para a pintura. Com treze anos, não morava mais em Escada, mas em Recife, de onde embarca para o Rio de Janeiro para seguir seus estudos. E, no Rio de Janeiro, na década de vinte, conheceu os modernistas Manuel Bandeira e Murilo Mendes.

No ano de 1928, realizou sua primeira exposição: o mural *Eu vi o mundo*, que possuía quinze metros de largura, em um hospício. Três anos depois, entretanto, ele abriria uma exposição no Salão de Belas Artes, a convite do pintor Di Cavalcanti. Rompendo com a escola clássica, as exposições e trabalhos do artista geravam debates e escândalos, já que poucos os entendiam. Inclusive, houve o caso de um homem que, com o auxílio de uma navalha, tentou destruir as suas obra

²⁰⁵ Carta de Cícero Dias a Gilberto Freyre. Apud BEZERRA, Angela Maria Grando. Ano 30, Cícero Dias, seu verde e encarnado, seu realismo. In: GUSMAN, Fernando (org). *Arte y crisis en Iberoamérica: segundas jornadas de História del arte*. Santiago: RIL editores, 2004. p 178

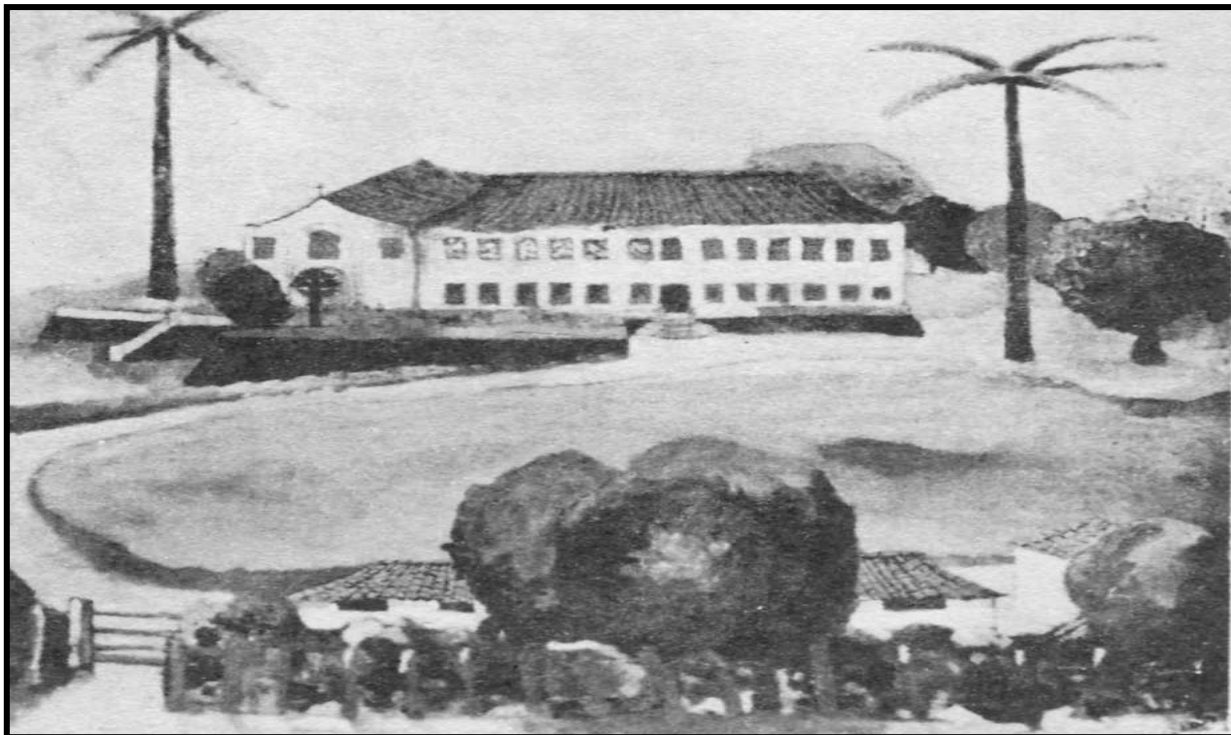


Ilustração 14 – Noruega. Óleo sobre tela, 85 x 85 cm. Col. Museu do Estado de Pernambuco, Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. Op. cit



Ilustração 15- Recife. Óleo sobre tela, 86 x 86 cm. Col. Museu do Estado de Pernambuco, Reproduzido em SILVA, José Cláudio da. Op. cit

Sua estadia no Rio de Janeiro é pontilhada por solidão e saudades do Recife, como revela Ângela Maria Grando ao analisar algumas das cartas que o pintor envia a Gilberto Freyre, pontuando estes sentimentos e o seu desejo de retornar para estudar os costumes de sua gente e folclore de sua terra natal. Ele fala: “que culpa tenho eu, se desde 1925, e na minha exposição de 1928, sempre procurei calcar toda minha pintura sobre o espaço pernambucano, instintivamente ou não. Daí o Brasil. O que seria de James Joyce sem a Irlanda?!”²⁰⁶.

A sua volta para Recife deu-se no ano de 1932, aproximando-se de Gilberto Freyre e empreendendo juntos uma parceria que resultaria nos preparatórios do Congresso Afro-Brasileiro e na ilustração de Casa grande e senzala. Segundo Freyre, uma forte amizade e um projeto em comum os une nessa época: fincar a “moldura” da pernambucanidade na aventura modernista do país.²⁰⁷

E Freyre parece entender este movimento de alternância na pintura de Cícero Dias, entre a paisagem rural e a urbana. A este processo de mistura de costumes e idéias, em que o rural e o urbano residem em um mesmo espaço, Gilberto Freyre denominou de rurbanização; entendido como “um processo de desenvolvimento socioeconômico, que combina, como formas e conteúdos de uma só vivência regional, – a do Nordeste, por exemplo; ou nacional, a do Brasil como um todo – valores e estilos de vida rurais e valores e estilos de vida urbanos”.²⁰⁸

Deste modo, a obra de Cícero Dias pode ser vista a partir de duas vertentes que parecem antagônicas, mas que se unificam harmoniosamente, ao ponto de agradarem a regionalistas e modernistas: a temática regional, por meio de técnicas mais modernistas, fortemente marcadas pelo sentimento de pertencimento ao local de origem, perpassando suas telas em diferentes fases, como reconhece o crítico Mário Pedrosa, em artigo escrito em 1952:

De qualquer forma ele não é mais o menino de engenho melancólico de outrora. Nada é mais regional em sua arte de hoje. Mas, conserva, porém, de Pernambuco, certos elementos essenciais, o ar, a terra, cores tropicais, a luz atmosférica.²⁰⁹

²⁰⁶ BEZERRA, op. cit. p. 172

²⁰⁷ Ibidem

²⁰⁸ FREYRE, Gilberto. Rurbanização: o que é? Recife: Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 1982. p. 57.

²⁰⁹ PEDROSA, Mário. Cícero Dias, ou a transição abstracionista. In: Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III; Otilia Arantes (org) – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 230

Em *Visão Romântica do Porto de Recife*, o porto aparece no fundo, e, à sua frente, vemos uma série de construções antigas, que parecem formar um muro que circunda um porto acessível por vielas. Todo o horizonte é dominado, num extremo, pelo casario e pelo mar. Podemos constatar que as ruas estreitas convergem para o ponto de fuga, criando afunilamento em direção ao ponto de fuga, situado na linha do horizonte, que gera a sensação visual de profundidade na obra, e rememora um espaço físico marcado pela grande quantidade de becos e vielas, que pareciam levar a todos os lugares, as mesmas ruas que desapareciam perante a modernização e que foram defendidas pelos tradicionalistas:

Reconheçamos a necessidade das ruas largas numa cidade moderna, seja qual for sua situação geográfica ou o sol que a ilumine; mas não nos esqueçamos de que a uma cidade do trópico, por mais comercial ou industrial que se torne, convém certo número de ruas acolhedoramente estreitas nas quais se conserve a sabedoria dos árabes, antigos donos dos trópicos: a sabedoria de ruas como a Estreita do Rosário ou de becos como o do Cirigado que defendam os homens dos excessos de luz, de sol e de calor ou que os protejam com a doçura das suas sombras.²¹⁰

Se, na pintura anterior, temos os noivos como os únicos elementos humanos presentes, nestas os personagens típicos aparecem em primeiro plano, em uma espécie de reconstrução da história dos costumes locais, que não foram afetados pelas mudanças trazidas com as reformas modernizadoras. Eram personagens caracterizadores do Recife. Personagens que vinham desaparecendo e sobre os quais Gilberto Freyre reclama:

Ainda há tipos populares no Recife? Parece que nem isso. Também deles é inimigo o progresso – ou certe espécie de progresso que parece dar vergonha às cidades que crescem desordenadamente de serem diferentes das já crescidas e grandiosas.²¹¹

Tipos populares com suas conversas nas ruas. Sujeitos que mexericavam, que falavam sobre a vida. Vida esta que, segundo Manuel Bandeira:

(...) não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo

²¹⁰ FREYE, 1967, op.cit.

²¹¹ FREYRE, 1961, op. cit. p. 80

Língua certa do povo

Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil.²¹²

Vendedores ambulantes que, segundo Freyre, enchiam as ruas da cidade com seus chapéus de palha, tamanco e colheres de pau, vendendo milho, tapioca, peixe frito, e que “De manhãzinha cedo eles já estavam gritando: “Banana-prata e maçã madurinha! Macaxeira! Miúdio! Figo! Curimã! Cioba! Tainha! Cavala-perna-de-moça! Dourado! Carapeba!”²¹³ Vendedores que também estão presentes na cidade rememorada por Manuel Bandeira:

(...)

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas

Com o xale vistoso de pano da Costa

E o vendedor de roletes de cana

O de amendoim

que se chamava midubim e não era torrado era cozido

Me lembro de todos os pregões:Ovos frescos e baratos

*Dez ovos por uma pataca*²¹⁴

Outro tipo popular que observamos é o tocador de violão. O seresteiro é um personagem presente em várias outras obras de Cícero. Essa figura integra a galeria de tipos populares representativos do processo de desintegração da sociedade patriarcal e semi-patriarcal gerada nas cidades. Gilberto Freyre não deixaria de apontar-lhe sua origem histórico-social e sua psicologia, ao opor os apadrinhados mulatos do mundo rural aos marginalizados da cidade, levados a sobreviver apenas por artes e manhas da capadoçagem: “Esses mulatos foram os de vida mais difícil, os que, muitas vezes, se estilizaram em capadócios, tocadores de violão, valentões de bairro, capangas de chefes políticos, malandros de beira de cais...”²¹⁵ Figuras que vão perdendo espaço pelo costume afrancesado que vinha

²¹² BANDEIRA, Manuel. *Evocação do Recife*. In: ARRAIS, op. cit., p. 60.

²¹³ FREYRE, 1961, op.cit.

²¹⁴ BANDEIRA, op. cit.

²¹⁵ FREYRE, Gilberto. Apud: TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 132

invadindo o Recife, desde o século XIX, de se tocar piano, instrumento presente nos salões da aristocracia locais.²¹⁶



Ilustração 16 - Dias, Cícero. Sonoridade da Gamboa do Carmo , déc. 1930. Óleo sobre tela, 78 x 75 cm. Coleção do Artista. Reproduzido em Enciclopédia Itaú Cultural: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=1698&cd_idioma=28555&cd_verbete=669&num_obra=11

Mário Sette diz que o preconceito de inferioridade e repúdio ao tocador de violão teria nascido das noitadas dos escravos, nos pátios dos engenhos ou na rente dos mocambos, onde se cantavam com um tom irônico acompanhado pelo desejo de se vingar do senhor que essas letras transmitiam.²¹⁷

O piano aparece nas obras de Cícero Dias (ilustração 14) nos interiores de casas, revelando a dualidade de sua obra entre a busca pelo elemento popular como traço identificador da identidade cultural, local e os aspectos conservadores de uma elite, também base desta identidade. Estes traços confundem-se, misturam-se. A sonoridade do piano, que embalava a aristocracia, extrapola o espaço da casa, sai pela janela, fundindo-se ao da rua, em uma dialética mantida através da janela, que funciona como elo de comunicação com o mundo exterior, uma moldura; ou que permite aos de dentro a visão de fora e vice versa.

Parece que estamos diante de uma tentativa do pintor de reviver o Recife de outrora, a partir de elementos que evocam sensações. Uma tentativa de que cada

²¹⁶ Ibidem, p. 153

²¹⁷ SETTE, 1978, op. cit., p. 150.

detalhe aguce, no espectador, a memória, não só pelo sentido visual, mas pelas recordações trazidas pelos sons, cheiros, gostos que impregnavam a cidade. Vimos anteriormente que esse apelo sensorial não se faz só presente na obra de Cícero Dias. Gilberto Freyre também descreveu suas recordações da cidade por meio dos cheiros, dos sabores. O poeta Manuel Bandeira segue por caminho semelhante, ao descrever a cidade de sua infância em *Evocação do Recife*:

(...)

Os meninos gritavam:

Coelho sai!

Não sai!

À distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa

*Craveiro dá-me um botão*²¹⁸

(...)

Esse dilema entre resguardar e rememorar surge a partir das sensações de choque, utilizando o termo de Walter Benjamin, trazidas pela vivência moderna. Nada define melhor a modernidade para Benjamin do que os sintomas dessa urgência: somos mobilizados pelo *choque* e o declínio da experiência. A vivência do choque é desencadeada pela urbanização dos grandes centros. O homem moderno está sujeito a situações cotidianas que o levam a proteger-se dos choques, como o simples caminhar entre as multidões das metrópoles ou o operar uma máquina. A partir do aparecimento da massa urbana na paisagem citadina do século XIX, os cidadãos vão se confrontar, nas ruas, com uma série de informações e estímulos. Haverá um contingente de centenas de homens, em uma só travessia, todos com pressa para ir ao trabalho, todos presos ao anonimato, sem, no entanto, se estranharem.

O transeunte é um homem atento a evitar o choque com o outro; ele se assemelha à figura de um esgrimista que vai abrindo caminho na multidão ao distribuir estocadas. No caso do operário, submetido à linha de produção em série,

²¹⁸ BANDEIRA, op.cit.

ele tem que adequar o seu ritmo de trabalho ao ritmo da máquina, reagir aos estímulos da máquina, que lhe impõem uma resposta reflexa repetida e idêntica a cada minuto.

Tanto o caminhante quanto o operário se protegem dos choques, mas ao custo de um comportamento reflexo, em que a vivência é privilegiada enquanto a experiência é negada. Benjamin, inspirado em Baudelaire, transformou em experiência essa constante vivência dos choques aos quais é submetido o homem moderno, nesse caso, *experiência do choque*. Quanto maior for a parte do choque, em cada impressão isolada; quanto mais estímulos; quanto maior for o sucesso com que ela opere; e quanto menos eles penetrarem na experiência, tanto mais corresponderão ao conceito de *vivência*, que, na modernidade, segundo o autor, corresponde a um constante exercício de interceptação dos choques, ou seja, o homem moderno está sujeito a situações cotidianas que o levam a proteger-se dos choques, como o simples caminhar entre as multidões das metrópoles ou operar uma máquina.

Os conceitos de vivência e de experiência estão ligados aos de memória voluntária e de memória involuntária. A voluntária corresponde ao ato deliberado de lembrar o passado. Trata-se de um desejo individual da razão, algo que desejamos lembrar e que representa um passado morto e que recriamos por uma nova imagem. Benjamin se serve do conceito de experiência, afirmando que, quando lembramos, estamos reconstruindo, repetindo hábitos construídos ao longo do tempo.

O outro tipo de memória acontece quando nos vem um fato ou imagem que volta do tempo passado sem a nossa vontade, ou seja, é a memória involuntária, que tem certa independência de nosso querer. A memória involuntária, por tal razão, seria a memória pura, uma evocação do que estava, pelo menos aparentemente, esquecido; e que, num momento, como se acionado por um gatilho, um fato do presente recuperasse o passado, como algo adormecido no fundo do mar que se liberta dos pesos e vem à tona. A evocação involuntária depende, portanto, de um elemento que funcione como meio de recordação, seja um gesto, um cheiro ou o gosto de uma comida ou bebida, que traga, repentinamente, a lembrança do passado.

Para Walter Benjamin, a modernidade conduziu ao predomínio da *memória voluntária*, restringindo as lembranças trazidas pela *memória involuntária* e progressivamente atrofiando a experiência individual e coletiva. A decadência da

memória involuntária, ao mesmo tempo em que levou à ruína a experiência, conduziu o declínio da aura.

É na experiência do choque que Cícero Dias e Manuel Bandeira encontraram os rastros que os levaram a tentarem, por meio das linguagens visual e verbal, a reconstituição da história. Esse trabalho de lembrar não se limita à crosta, eles tentam se aproximarem do núcleo, distanciando-se das recordações presentes na *memória voluntária*, almejando ir ao encontro de uma época em que a relação com o outro e com a natureza, ou seja, a matéria da narração e de suas condições de existência era a própria *experiência*. Daí o motivo das telas de Cícero não trazerem um cenário onde a modernização emoldurava novos contornos ao seu local de origem ou de Manuel Bandeira recusar o Recife dos grandes eventos ou dos fastos da história provincial:

Recife

Não a Veneza americana

Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais

Não o Recife dos Mascates

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois

- Recife das revoluções libertárias

Mas o Recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada

*Recife da minha infância*²¹⁹

É como se esses artistas atuassem como narradores de experiências. Pois, ao tentarem construir suas narrativas assentadas em suas experiências, buscam traçar caminhos que levem ao encontro de um tempo perdido. Não é à toa que Benjamin apontou o narrador como uma das figuras capazes de tangenciar a experiência, e não a vivência²²⁰. Para Benjamin, era exigida do narrador uma capacidade de transformar a sua *experiência*, e a do outro, em algo digno de ser contemplado pelos ouvintes. Não interessava à narrativa transmitir algo por si só, o *puro em si da coisa*, mas mergulhar na vida do narrador. Vale dizer que, quanto maior for a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente sua história será contemplada.

²¹⁹ BANDEIRA, op. cit.

²²⁰ BENJAMIN, 1989, op.cit.

Com suas narrativas plásticas, estes artistas deram vida, forma e cor a si mesmos, a um povo, uma região, uma nação. Tentaram colorir de verde, encarnado, azul e amarelo, a negra mortalha que viam se estender sobre o Recife morto, sobre o Recife de suas tradicionais lembranças.

Considerações Finais

O tom que se impôs no conjunto modernista do Recife foi o da elegia, que contemplava a vida nos engenhos, situada num tempo anterior às transformações trazidas pela era industrial e após o surgimento das usinas. Este saudosismo, que juntamente ao conflito entre o moderno e o tradicional e a defesa em favor da região, estruturou a produção dos intelectuais e artistas ligados ao movimento regionalista tradicionalista recifense, influenciando a forma com que estes pensaram, pintaram ou escreveram sobre o Brasil e sobre o brasileiro.

Estes artistas, através de suas obras, foram fixadores de uma série de elementos simbólicos que contribuíram para a instituição do recorte espacial, que hoje conhecemos por Nordeste, como também contribuíram, através de sua reinterpretção da cultura nacional, para a delineação da identidade nordestina.

A proposta do estudo foi deter-se em duas faces deste processo de construção simbólica de nossa identidade a fim de mostrar continuidades e rupturas no sentimento que nos leva ao “orgulho de ser Nordestino”. Pretendemos mostrar que tal orgulho se estruturou na valorização das tradições, revelando uma tentativa de se equilibrar entre a tentação por retornar as glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade²²¹.

Desta forma, pretende-se contribuir com a historiografia local complementando uma linha de pesquisa que se ocupa em analisar os efeitos e impactos da modernização nos anos vinte em Pernambuco, em um período onde o Nordeste surgia como recorte espacial “inventado”. Assim esperamos desnaturalizar esta “pernambucanidade” mostrando historicamente seu processo de construção.

A exaltação das nossas paisagens e de suas mais diversas facetas foram, no curso de nossa história, um dos discursos, e ainda são, mais utilizados nas tentativas de legitimar a nossa autenticidade enquanto Estado, Região, Nação. Desde Gonçalves Dias com sua canção do exílio que o:

(...)

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,

²²¹ HALL. Op. Cit. p. 56.

Nossos bosques têm mais vida,

Nossa vida mais amores.

Passando pelo país tropical abençoado por Deus e bonito por natureza de Jorge Bem Jor, o verde-natureza configurou-se como traço definidor do nosso país sendo um dos nossos maiores bens. A utilização do verde como elemento identificador da nacionalidade brasileira vai retomar os sentidos que já, há alguns séculos, vêm sendo construídos no imaginário nacional, integrando a construção do que Marilena Chauí denominou de “nosso mito fundador”:

O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente.²²²

A exaltação da Natureza manifesta-se nos discursos dos intelectuais tradicionalistas aqui abordados em sua plenitude positiva; se configurado ao discurso “verde-amarelista” que Marilena Chauí afirma ter sido formulado pela classe dominante, visando legitimar o que restara do sistema colonial e a hegemonia dos proprietários de terra durante o Império e o início da República.

É importante se ressaltar aqui que, tanto esta sensibilidade na apreensão das paisagens locais como identificadora de uma identidade local/nacional não foram posições novas por parte dos regionalistas pernambucanos. Raimundo Arrais aponta os nomes de outros pernambucanos como Alfredo de Carvalho e de Pereira da Costa que, no final do século XIX e início do século XX, já se utilizavam de paisagens para pensarem o Estado em suas particularidades:

Operando suas elaborações identitárias a partir de uma concepção de paisagem que se diferenciava das formuladas no século XIX, onde os elementos físicos /visíveis sustentavam a definição do conceito, os intelectuais pernambucanos,

²²² CHAUI, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

aos quais centramos nossa análise, inseriram o elemento humano e suas relações com o meio, delineando paisagens culturais que resguardavam não somente em seus aspectos naturais, mas sobretudo nas relações sociais e culturais mantidas entre os indivíduos, valores tradicionais e regionais que constituíam a base para identidade nacional. Desse modo o Recife, o Nordeste pitoresco, folclórico, revelava-se, em sua essência genuína, isenta das *estrangeirices* tidas como descaracterizantes.

Esta forma de se pensar a identidade regional/nacional também se fez presente no campo artístico, contribuindo para o desenvolvimento de uma arte assentada em princípios que almejaram ser, esteticamente e tematicamente, regionais. Podemos observar uma forte aproximação entre esses dois campos, o intelectual e o artístico, que se deu, sobretudo, devido a redes de sociabilidades estabelecidas entre escritores, pintores, sociólogos, jornalistas, dentre outros,

Esta defesa dos valores regionais e tradicionais pode também ser vista como um dos fatores que explica a aversão de vários destes artistas aos princípios do modernismo, tido por muitos como estrangeirices futuristas. Porém este parece ser considerado um fator com força em grau menor, quando percebemos que o campo artístico pernambucano durante os anos vinte, encontrava-se em estágio de desenvolvimento ainda incipiente. Com esta afirmação, não queremos reduzir a um grau de inferioridade o cenário artístico local, a partir de uma perspectiva, comparativo com outros campos como o europeu, por exemplo. Na verdade, queremos afirmar, tomando por base o modelo explicativo adotado por Pierre Bourdieu, que a quase inexistência de instituições de legitimação, reprodução, e de agentes especializados impedia que o campo artístico local formulasse suas próprias leis, não alcançando um grau de autonomia que permitisse com que seus artistas se desvinculassem de exigências “impostas” e passassem a produzir exclusivamente a partir de um ideal de arte pela arte.

Nesse sentido a arte parece atender as perspectiva de uma sociedade que encontra ,na valorização da realidade regional em suas tradições, uma forma de resguardar e conservar os emblemas que lhe conferiam o sentimento de pertencimento ao seu local de origem.

No final desta etapa, podemos dizer que ainda nos encontramos imersos em reflexões. Perguntamo-nos até que ponto a continuidade destas formas de se

entender, enquanto pernambucano nordestino e brasileiro, estruturam nossos posicionamentos, nossas formas de se ver e de se entender no mundo.

Não precisamos ser regionais, não precisamos ser modernos, precisamos ser antes de tudo, seres analíticos, desconstruindo identidades forjadas, como inescapáveis, que nos rotulam, que nos prendem a estereótipos polarizados em elementos folclóricos, pitorescos presos à ideia, ainda tão comum, de que somos somente a terra do frevo, do forró, do chão batido e rachado, onde “Fabianos’ e suas “baleias” migram em um ato desesperado pela salvação”.

Podemos ser sim, o “coração do folclore do nordestino”, o “leão do norte”, mas que qualquer aceitação que seja feita, seja reflexiva, não pormenorizada, não caricata. Como escreveu a cantora Karina Buhr, em seu blog, recentemente: “a gente podia brincar de subverter um pouco os pontos cardeais. Se conhecer a fundo esse Brasil inteiro é tarefa difícil, pode rolar uma abertura de horizontes no meio da vida, de um modo geral. Um pouco de percepção sobre a vida de todos é sempre ouro pra vida de cada um. (...) Se ache, se azeite, decore sua casa com uma tuia de enfeites. Quando viajar “pro nordeste”, viaje mesmo. E diga pra que estado ou que cidade você vai, por que nordeste tem um monte! (...) Deixe a Rosa dos Ventos ventar! Deixe a bússola enlouquecer!”.

Fontes e Bibliografia

1 - Documentos Impressos

1.1 – Periódicos

- *Diário de Pernambuco*
- Recife, 1922 – 1932.
- Acervo: Fundaj
- *Jornal do Commercio*
- Recife, 1922 – 1932.
- Acervo: Fundaj
- A pilhéria, 1923, 1924 e 1925.
- *Anuário de Pernambuco para 1934*. Suplemento dos Diários da Manhã e da Tarde.
- Recife, 1934.
- Acervo: Fundaj
- Revista do Arquivo do Público,
- Recife, fevereiro de 1945.
- Acervo: Fundaj
- Revista Arquivos, Prefeitura Municipal do Recife.
- Recife, 1942.
- Acervo: Fundaj
- Revista do Norte –
- n.2, Ago. 1926 - n.3, Nov. 1926.
- Acervo: BPE

Sites

Domínio público

<http://www.dominiopublico.gov.br>

Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm

Fundação Joaquim Nabuco.

<http://www.fundaj.gov.br>

Obras Literárias

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma* o herói sem nenhum caráter.. São Paulo: Ed. Agir, 2008

KUNDERA. Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Tradução de Tereza B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

Lispector, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

b) Bibliografia

1) Artigos

ANJOS, Moacir dos. *Gilberto Freyre Crítico e Pintor*. Disponível em:
<http://www.fundaj.gov.br/docs/eventos/gilberto.html>

_____. *Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930*. In: Estudos avançados, vol.12 nº.34 São Paulo Sept./Dec. 1998.

Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340141998000300027&script=sci_arttext

PESAVENTO, Sandra Jatáhy . História & literatura: uma *velha-nova* história , IN: *Nuevo Mundo Mundos Nuevo*. 2006. Disponível em :
<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX* Tempo Soc. vol.17 nº.1 São Paulo, Junho, 2005. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010320702005000100015

SALGUEIRO, Teresa Barata. Paisagem e Geografia. In Revista: Finisterra, XXXVI,Nº 72, 2001.

SILVA. Maria Betânia e . O ensino das artes em Pernambuco: dos anos 40 aos anos 60. In: Anais do 16º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP.

VELOSO, Mônica. *A brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massagana, 1999.

_____. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. São Paulo: Edusc, 2007.

AMARAL, A., Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. 5ª ed. São Paulo: Editora 34. 1970.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Ed. Papirus, 6 edição, 1993

ARGAN, G. C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed. Bagaço, 2006

_____. *O pântano e o Riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Ed. Humanitas/ FFLCH/ USP, 2004;

AYALA, Walmir. *Vicente, inventor*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

AZEVEDO, Ferdinand. *Resgatando a vida e as obras de Manuel da Costa Lubambo: 1093-1943* - Recife: FASA, 2006,

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo (Os anos Vinte em Pernambuco)*. João Pessoa: Secretaria de educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BALZI, Juan José. *O impressionismo*. São Paulo: Ed. Ática, 2001 (Série princípios

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo, IBM Brasil, 1985.

BENJAMIN, Walter. : *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Simbólicas*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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

_____. *O Poder Simbólico*. – 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1998.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1966.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Ed.Martins, 1969. Vol II.

CARNEIRO, Ana Rira Sá, PONTUAL, Virgínia (Orgs.). *História e paisagem: ensaios urbanísticos do Recife e de São Luís*. Recife: Ed. Bagaço, 2005

CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CRUZ, Lia Cristina Gonzalez. *As mulheres e a arte no contexto social de Pernambuco*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Recife: UFPE, 2002.

D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição redescoberta – Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: Ensaio Biográfico*. Recife: Fundação de Cultura da cidade do Recife, 1985. (Coleção Recife. Vol. XLV)

DINIZ, Clarissa. *Crachá – aspectos da legitimação artística (Recife – Olinda 1970-2000)* Recife: Ed. Massagana, 2008.

DUARTE, Eduardo. *Sob a luz do projetor imaginário*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro:Ed. Jorge Zahar, 1995.

FONSECA, Edson Nery da. *Em torno de Gilberto Freyre – ensaios e conferências*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2007.

FREYRE, Gilberto. *Guia Prático, Histórico, Sentimental da Cidade do Recife*. Rio de Janeiro: Ed.José Olypio, 3ª Ed, 1961.

_____. *Manifesto Regionalista*, 4ª ed, Recife: Instituto Joaquim Nabuco/MEC, 1967.

_____. Org. *Livro do nordeste*. Pernambuco: s.e, s.d.(LIVRO do Nordeste, comemorativo do centenário do Diário de Pernambuco: 1825-1925. Recife: Off. do diário de Pernambuco, 1925.)

_____. *Rurbanização:o que é?* Recife: Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 1982.

_____. *Tempo de aprendiz*. São Paulo. IBRASA/INH, 1979.

_____. *Vida, forma e Cor*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962

GALLETI, Romano. *Fundamentos da Crítica de arte*. Bahia: Fundação Cultural do estado da Bahia, 1981.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista In: *Clement Greenberg: e o debate crítico*. Ed. Funarte, 2001.

GUSMAN, Fernando (org). *Arte y crisis en Iberoamérica: segundas jornadas de História del arte*. Santiago: RIL editores, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

HERKENHOFF, Paulo (org). *Pernambuco Moderno*. Recife: CC Bandepe, 2006.

HUNT, Lyn (org). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, s.d. (v.1, 2 e 3).

KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo. A soberania do artista 1885 – 1923*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

KOMINSKY, Ethel Volfzom; LÉPINE, Claude; PEIXOTO, Fernanda Áreas (Org.). *Gilberto Freyre em Quatro Tempos*. Bauru: Edusc; São Paulo: Editora Unesp, 2003

LARRETA, Enrique Rodrigues. *Gilberto Freyre, uma biografia cultural*. Rio de Janeiro: Ed Civilização Brasileira, 2007.

LE GOFF, Jacques. *Uma vida para a história*. São Paulo: Ed UNESP, 1998.

- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LYTON, Nobert. *O mundo da arte: Enciclopédia das artes plásticas de todos os tempos*. 7ª ed. São Paulo: Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979. il. Coleção com vários exemplares, não consta n. de volume.
- MONTEIRO, Vicente do Rêgo. *Vicente do Rêgo Monteiro: pintor e poeta*. Rio de Janeiro: 5ª ed, 1994.
- NASCIMENTO, Luis do. *História da imprensa de Pernambuco (1821- 1954)*. Volume III. Diários do Recife:1901/1954. Recife: Imprensa Universitária. Universidade Federal de Pernambuco, 1967.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III; Otilia Arantes (org) – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- PEDROSA, Sebastião; ZACCARA, Madalena (Orgs). *Artes visuais conversando sobre*. Recife: Editora Universitária, 2006.
- REZENDE, Antônio Paulo. *(DES)encantos moderno: histórias da cidade do Recife na década de 20*. Recife: FUNDARPE, 1997.
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- SAMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac de São Paulo, 2 ed, 2005.
- SCHELLING, F. W. *Filosofia Da Arte*. São Paulo: Ed. Edusp, 2001.
- SETTE, Mário. *Arruar, história pitoresca do Recife antigo*. Recife: secretaria de educação e cultura do governo do estado de Pernambuco 3ª Ed , Coleção pernambucana volume XII, 1978.
- _____. *Os Azevedos do poço* In: FILHO, Lucilo Varejão (org). *Romances urbanos* Recife: Ed. Do organizador, 2005.
- SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. *Caminhando numa cidade de luz e de sombras: a fotografia moderna no recife na década de 1950*. Tese de doutorado em História. Recife: UFPE, 2005.
- SILVA, José Cláudio da. *Tratos da Arte de Pernambuco*. Recife: Ed, Governo do Estado de Pernambuco, 1984.
- _____. *Artistas de Pernambuco*. Recife: Ed, Governo do Estado de Pernambuco, 1982.

SOUZA BARROS, M. *A década de 20 em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Paralelo, 1969.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001

WEINSTEIN, Flávio. *As Cidades Enquanto Palco da Modernidade - O Recife de Princípios do Século*. Dissertação de Mestrado em História. Recife: UFPE, 1995.

XAVIER, Denis. *Arquitetura Metropolitana*. São Paulo, Ed FAPESP, 2007

ZANINI, Walter. *Vicente do Rêgo Monteiro: artista e poeta 1899-1970*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.