

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
AUTORA: LAURA ALVES DE SOUSA

O ATELIER COLETIVO EM ESPAÇOS E TRAJETÓRIAS

Recife, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
AUTORA: LAURA ALVES DE SOUSA

O ATELIER COLETIVO EM ESPAÇOS E TRAJETÓRIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia. Linha de Pesquisa: Cultura Política, Identidades Coletivas e Representações Sociais.

Orientador: Jorge Ventura de Moraes

Recife, 2014.

Catálogo na fonte
Bibliotecário Tony Bernardino de Macedo CRB4-1567

S725a Sousa, Laura Alves de.
O atelier coletivo em espaços e trajetórias / Laura Alves de Sousa. –
Recife: O autor, 2014.
136 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Ventura de Moraes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
CFCH. Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2014.
Inclui referências e anexo.

1. Sociologia. 2. Atelier Coletivo (Recife-PE). 3. Artes plásticas -
Recife. I. Moraes, Jorge Ventura (Orientador). II. Título.

301 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2014-151)

ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO LAURA ALVES DE SOUSA, DO CURSO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA DO CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO.

Ao hum dia do mês de setembro do ano de dois mil e quatorze, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para a **Defesa de Dissertação de LAURA ALVES DE SOUSA**, intitulada “*O ATELIER COLETIVO EM ESPAÇOS E TRAJETÓRIAS*” A Comissão foi composta pelos Professores: **Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Presidente/Orientador); Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Titular Interno); Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira (Titular Externo - PPGH/UFPE); Profa. Dra. Maria Do Carmo De Siqueira Nino (Titular Externa – CAC/UFPE)**. Dando início aos trabalhos, o **Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes** explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra à autora da Dissertação, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua argüição, seguindo-se a defesa da candidata. Ao final da defesa a Comissão Examinadora retirou-se para, em secreto, deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar, o **Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes**, presidente da mesa e orientador da candidata, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão **aprovando a Dissertação por unanimidade, com indicação para publicação**. E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretário do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 01 de setembro de 2014.

Sérgio Marcelo A. B. de Oliveira – Secretário

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira

Profa. Dra. Maria Do Carmo De Siqueira Nino

Laura Alves de Sousa

RESUMO

O Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife se tornou objeto do estudo aqui empreendido na medida em que foram elaboradas questões sobre as práticas artísticas e suas visibilidades dentro de organizações coletivistas. Para tanto, articula-se a teoria estética de Jacques Rancière, a partir do conceito de “Partilha do Sensível”, com a sociologia dos “Mundos da Arte” de Howard S. Becker e, também, com o sentido do *Habitus* trabalhado por Pierre Bourdieu. O trabalho desenvolvido por Svetlana Alpers nos serve de base para a investigação das práticas artísticas como práticas de mercado. Propondo-se o estudo não apenas do que se nomeia Obra de Arte, esta pesquisa prioriza o desenvolvimento coletivo/social de concepções sobre a Arte Moderna e suas circunstâncias no Recife do final dos anos 1940 e início da década de 1950, contexto em que se destacaram, entre muitos, os fundadores do Atelier Coletivo. Assim, os espaços (formativos, expositivos, profissionais, afetivos, institucionais, de mercado, etc.) e algumas trajetórias (mais especificamente as de José Cláudio, Wellington Virgolino e Wilton de Souza) são aqui tratados em suas dinâmicas e interações que circularam entre os integrantes do grupo e os fizeram visíveis, em diferentes circuitos, com a valorização de produções visuais que, muitas vezes, narravam o envolvimento dos artistas com os personagens e os cenários da cultura popular e das desigualdades sociais.

PALAVRAS-CHAVE: ATELIER COLETIVO; PRÁTICAS ARTÍSTICAS; RECIFE

ABSTRACT

The Collective Atelier of Modern Art Society in Recife became object of the study undertaken here in so far as questions about artistic practices and their visibilities within collective organizations were prepared. For this purpose, we articulate the aesthetic theory of Jacques Rancière, from the concept of “Distribution of the Sensible”, with the sociology of the “Art Worlds” by Howard S. Becker and also with the sense of *Habitus* by Pierre Bourdieu. The Svetlana Alpers' work serves as the basis for the investigation of artistic practices as market practices. Proposing to study not only of what is named Artwork, this research prioritizes the collective/social development of conceptions about Modern Art and its circumstances in Recife in the late 1940s and early 1950s, context in which the founders of Collective Atelier stood out among many others. Thus, the spaces (training, exhibition, professional, emotional, institutional, market etc.) and some trajectories (more specifically those of José Cláudio, Wellington Virgolino and Wilton de Souza) are handled here in their dynamics and interactions that have circulated among group members and made them visible in different circuits with the visual productions valuation that often recounted the artists involvement with characters and the scenarios of popular culture and social inequality.

KEY WORDS: COLLECTIVE ATELIER; ARTISTICS PRACTICES; RECIFE

AGRADECIMENTOS

Aos artistas plásticos José Cláudio e Wilton de Souza, pela generosidade com a qual me receberam, abriram seus acervos pessoais e contaram sobre suas vidas.

Ao professor Paulo Marcondes, pelo incentivo de sempre e pela indicação das leituras.

Ao professor Jorge Ventura, pela orientação e pela confiança depositada no meu projeto de pesquisa.

Aos funcionários do PPGS/UFPE, Vinícius e Sérgio, pelas precisas ajudas nos trâmites burocráticos.

Aos professores e colegas do PPGS/UFPE, pelo amadurecimento das trocas.

À minha família, pai, mãe, irmãos e os pequenos Heleninha, Tomás e Antonio, pelo amor e pelas alegrias. Cassiano Nonaka e a Renata Medeiros, pelo empréstimo do equipamento que tornou possível o levantamento documental.

Aos amigos e às amigas com quem sigo construindo “abrigo” e reconhecimento de afinidades. Mesmo correndo o risco de ser injusta com muitos, eu preciso citar: André Dória, Augusto Simões, Cris Quaresma, Eduardo Souza, Fred Machado, Gustavo Pestana, Lina Cerveira, Mari Tavares, Micheline Batista, Michely Andrade, Nathália da Mata, Raíza Cavalcanti, Raquel Borges, Rebeca Coelho, Renata Pimentel, Roberta Melo e Vilma Félix. Grata pelo carinho, paciência, pela tranquilidade transmitida, pelo apoio técnico no registro das fontes, no compartilhamento de acervos e na organização/diagramação.

Ao CNPq, pelo suporte financeiro.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1 – Mundo Artístico e aspectos do seu entendimento coletivo	17
1.1- O Mundo da Arte é outro mundo	17
1.2- Olhares modernistas, visibilidades da Arte	25
1.3- Coletividades em projetos	39
Capítulo 2 – Coletivo em práticas de formação e exposição	51
2.1- Expondo o jogo das convenções	51
2.2- Acerca da formação modernista	61
2.3- Aspectos da formação e profissionalização em coletividade	66
2.4- Coletivo em Exposição	76
Capítulo 3 – Profissionalização artística: entre a <i>liberdade</i> e o mercado	86
3.1- José Cláudio: a militância de ser artista	87
3.2- Wellington Virgolino: um mercado para as suas fábulas	99
3.3- Wilton de Souza: do artista, designer gráfico e gestor	115
3.4- O Atelier Coletivo da SAMR: o desdobrar de seus territórios	125
Considerações Finais	127
Acervos, Fontes	133
Referências Bibliográficas	134

INTRODUÇÃO

Pesquisar, estudar e escrever sobre Arte é um amplo exercício que não está concentrado, unicamente, na obra de arte. Algumas vezes, estar diante dela não é o suficiente para que nos sintamos próximos dos pensamentos artísticos que atravessam os anseios poéticos, imaginários e narrativos de certas produções. Caso possamos ir além do entendimento de que lidamos apenas com o que é visual, tal exercício se amplia, transforma-se constantemente, e passamos a considerar a existência de verdadeiros universos artísticos. Assim como vivenciamos e, sobretudo, sentimos as dúvidas e as escolhas que a prática de pesquisa exige.

Diante da multiplicidade criativa, por exemplo, de um coletivo de artistas, torna-se necessário o levantamento de fatores que indiquem um traçado sobre como os modos de fazer arte, as práticas e as relações entre os sujeitos correspondem aos interesses estéticos. Dessa maneira, alguns estudos sociológicos e históricos da Arte abriram caminhos para que se investigue a estruturação social da Arte e do seu dinamismo teórico-formal.

Esta perspectiva pode emergir, também, no território da filosofia. Trabalhando o conceito de Estética, Jacques Rancière o relaciona ao que entenderemos como uma organização comunitária do *sensível*: “*um modo de articulação entre maneiras de fazer, de pensabilidade das relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento*” (RANCIÈRE, 2005:13).

Sendo adotada essa expansão do caráter vivencial da Estética, esta pesquisa se volta atentamente para a experiência do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife (1952-1957), para que possamos perguntar como o grupo construiu uma atuação artística coletiva e como alguns de seus integrantes defenderam um tipo específico de formação do artista. Por fim, indagamos como a configuração social do Atelier Coletivo pode ter sido a base para a variedade de funções que alguns artistas adotaram em seu meio.

Para tanto, o desafio inicial de enveredar pelas narrativas contidas no livro *Memória do Atelier Coletivo (Recife 1952-1957)*, organizado pelo artista plástico pernambucano José Cláudio da Silva (1978; 2012), fez desta empreitada uma tentativa de melhor compreender circunstâncias da produção de Arte no Recife da virada dos anos 1940/1950.

Para quem se permite ler e reler os depoimentos de José Cláudio, Wilton de Souza, Abelardo da Hora, Wellington Virgolino, Guita Charifker, Gilvan Samico, Corbiniano Lins e outros, os percursos teóricos e metodológicos de investigação levam à observação de que *coletivo* é o processo de entendimento sobre como se produz Arte (objeto e pensamento) e como são reconhecidos os seus valores (histórico, de crítica, de mercado, etc.).

A partir da publicação da *Memória do Atelier Coletivo* (1978), vieram à tona, pela primeira vez, os depoimentos de 21 artistas plásticos que viveram o coletivo em suas diferentes sedes pelo Bairro da Boa Vista ao longo dos anos 1950. Sucessivamente, os textos reunidos descrevem a fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), o posterior surgimento do Atelier Coletivo e as relações políticas e afetivas ligadas ao funcionamento do Meio de Arte recifense do período. Podemos dizer que entrar em contato com esta memória construída por tantas falas é obter referências sobre as primeiras experiências de coletivos artísticos no Recife do século XX. Contudo, as diferentes trajetórias individuais rompem as barreiras desse limite geográfico e permitem a inclusão do Atelier Coletivo da SAMR no cenário do debate nacional sobre os caminhos da Arte Moderna brasileira de meados do século passado (AMARAL, 1987).

Apesar de o Atelier Coletivo ter sido fundado em fevereiro de 1952, seus espaços e agentes começaram a se formar e ganhar força poucos anos antes com a organização da Sociedade de Arte Moderna do Recife (1948). Oficialmente, a SAMR reforçou o interesse de alguns artistas por processos de criação mais próximos do ritmo e dos acontecimentos da cidade. A SAMR passa a ser definida, por alguns de seus fundadores, como um órgão independente e de apoio aos artistas, em defesa da Arte Moderna como um meio de narrar a *realidade social* e, também, de aproximação com as camadas populares.

Em uma perspectiva local, tal posicionamento político-estético questionava os temas figurativos clássicos da principal instituição recifense formadora de artistas: a Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP). Como poderemos perceber em depoimentos escritos e orais, os artistas que fundaram o Atelier Coletivo da SAMR rejeitaram a obrigatoriedade do título acadêmico. Alguns até se denominam autodidatas¹. Nesse sentido, o que se torna relevante para este trabalho de dissertação é

¹ Exemplo do desenhista, pintor e gravurista Wilton de Souza, em depoimento dado à pesquisadora em 2013.

o estudo do modo coletivo de formação técnica e crítica, do artista, adotado pelo grupo em questão. Ganhando certo destaque, também, a circulação dos artistas pelo espaço público como método aplicado. Procurando-se perguntar até que ponto o universo artístico das Belas Artes foi abandonado.

Diante de outra lógica modernista que começava a despontar, principalmente, nos circuitos do Rio de Janeiro e de São Paulo, alguns componentes do Atelier Coletivo, como o escultor e desenhista Abelardo da Hora, passaram a ver as propostas do abstracionismo como influências estrangeiras que não correspondiam às necessidades de conceituação da Arte Nacional e de sua predominância (AMARAL, 1987). Para este artista em particular, a liberdade de produção estava ligada à representação da cultura do *povo* brasileiro. Em seus depoimentos, o ideal do Atelier Coletivo é colocado em confronto com as vertentes clássica e modernista abstrata (expressionista ou concretista) por serem consideradas *elitistas* (In: SILVA, 1978).

Tomado o Atelier Coletivo da SAMR como objeto de pesquisa, o meio artístico-intelectual recifense dos anos 1940/1950 se expande em muitos subtemas: a Arte em sua função politizadora em um momento de recente abertura política após o fim da ditadura do Estado Novo varguista, contexto em que a relação entre arte e política partidária, sobretudo de esquerda, torna-se intensa; a Arte como um direito que deve ser garantido a todos; o Meio de Arte em sua confluência de linguagens e interesses estéticos; a Arte em seu contato com a cultura local com o intuito de ser compreendida pela população; o discurso estético impulsionando as disputas pela conceituação adotada pelo Estado no financiamento de espaços de exposição e de educação, etc.

O que se apresenta neste trabalho é o objetivo de levantar o conceito de Artista Moderno abraçado pelos fundadores do coletivo recifense e, em seguida, observar os limites que o Meio de Arte local apresentava a esses artistas. Limites de profissionalização que passaram a exigir, dos artistas modernos da cidade, alternativas de atuação. Contudo, torna-se necessário entender que os Circuitos das Artes questionados e/ou frequentados, pelos jovens artistas citados, já recepcionavam os princípios ideológicos defendidos, por exemplo, pelo projeto artístico de Abelardo da Hora. Este é um ponto marcante para o direcionamento teórico-metodológico aqui empregado na investigação de um projeto político de arte que se apresentava atrelado à necessidade de legitimação e inserção nos espaços expositivos, na crítica e, posteriormente, no mercado.

Ao longo do século XX, a Sociologia da Arte, com o legado de autores como Pierre Bourdieu e Howard Becker, amadureceu as bases teóricas e metodológicas que negam o valor estético como resultado da individualidade do artista, ou da sua *genialidade*. A produção de Arte tem seus meios, processos, sentidos e valores formulados e conceituados socialmente. Essa premissa não supõe, contudo, que os conceitos e as práticas artísticas resultam do total acordo dos agentes sociais entre si e desses com as instituições e suas formas de exibição.

Para Bourdieu, o sociólogo, diante da Arte e de suas práticas, associa as obras culturais à estruturação dos lugares sociais engendrados pelo Campo e supera a compreensão de estudiosos da essência e da contemplação imutáveis da Arte. Em sua argumentação,

as categorias envolvidas na percepção e na apreciação da obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um universo social situado e datado, tomam como objeto usos socialmente marcados por seu turno pela posição social dos utilizadores (BOURDIEU, 1996: 335).

Por esse viés, a noção de *Habitus*, trabalhada pelo autor, permite a investigação de práticas artísticas que sofrem as determinações do Campo da Arte e, ao mesmo tempo, vislumbram ou chegam a constituir modos de transformação. O *Habitus*, nesse caso, é apresentado como princípio de disposição das práticas e das representações, tendo em vista os fatores que passam a ser interiorizados pelos sujeitos em seus processos sociais. No entanto, o pensamento de Bourdieu articula os mecanismos de dominação com a lógica das práticas sociais em um espaço-tempo, muitas vezes, desigual e conflituoso. O que torna a tendência das generalizações - ou das uniformizações - interpretativas uma armadilha em relação à qual o pesquisador deve se precaver.

A Arte como fruto da prévia compreensão sobre os seus modos de produção é um dos focos das análises empreendidas, também, pelo sociólogo americano Howard Becker. O estudo da obra perpassa a ordem material e profissional de produção até chagar aos lugares e comportamentos da fruição, o que garante à criação estética a concepção de ação coletiva. Os *Mundos da Arte* têm suas engrenagens movidas, sobretudo, a partir das convenções que regem a criação artística em seu próprio Meio. Em seu aparato teórico, Becker enseja o suporte para a observação de práticas cooperativas entre os agentes deste *mundo* específico (BECKER, 1977).

Tais referências do estudo social da arte (em seus conceitos de *Campo e Mundos da Arte*; *Habitus e Convenções*; espaços de conflito e de cooperação) ganham destaque, neste trabalho, ao lado da teoria estética de Rancière, sendo esta aprofundada pelo seu conceito de *Partilha do Sensível*, no qual arte e política se interpenetram em diferentes mecanismos de compartilhamento. A complexidade deste conceito, que retira a Estética do campo do discurso sobre o Belo (VÁSQUEZ, 2009), identifica-se nas contradições pertinentes à distribuição do que nos é apresentado como experiência comum (ou acessível a todos). Pensar o *comum* é pensar nas formas desiguais de vivenciá-lo. Um pensamento artístico específico, mais do que uma obra de arte, disputa espaços físicos e sociais de efetivação.

Portanto, o contexto histórico é um fator relevante para o estudo sociológico da produção de arte. No caso do Atelier Coletivo da SAMR, podemos, também, relacionar os métodos de criação com as necessidades da representação figurativa. Para este estudo, serve-nos de referência a relação que Svetlana Alpers constrói entre o mercado de arte europeu do século XVII (formado por guildas, mecenas, público e cortes) e as práticas artísticas desenvolvidas por Rembrandt, em seu ateliê, tendo em vista dois objetivos: liberdade de criação e enriquecimento (ALPERS, 2010). No seu *O Projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado*, Alpers defende a investigação que entrelaça o artista e a cultura do seu tempo para o esclarecimento das estratégias de produção, de legitimação e de estabelecimento da natureza das representações. Para tanto, a historiadora apresenta metodologia que localiza os contornos do pensamento artístico dentro do estudo da lógica social de reconhecimento e valorização conceitual e econômica da arte. Procedimento que, neste trabalho, orienta algumas aproximações: entre a atuação do Atelier Coletivo e o circuito de intelectuais preocupados em compreender o Moderno na Arte e na política; entre os artistas e as alternativas profissionais que a cidade oferecia; entre os artistas e os agentes que começaram a compor as regras iniciais para um mercado de Arte.

Pretendemos que a pesquisa que se volta para o pensamento artístico – pensamento este que, talvez, seja efetivado na obra - retire do foco de objetivação o estudo figurativo limitado por ordenações ideológicas e partidárias de esquerda ou de direita; o que não significa que esses fatores sejam esquecidos ou negligenciados.

Como já colocado anteriormente, privilegiaremos os primeiros anos de atuação do Atelier Coletivo com seus fundadores descobrindo uma lógica coletiva de formação artística e de valorização da Arte Moderna. Sendo esta última o modelo para uma

visualidade que dialogava com a cultura popular nordestina. Diante de trabalhos intitulados *Cortador de Cana*, *Estendendo Roupa* (W. Virgolino, 1953, 1952), *Amassando Barro* (José Cláudio, 1953), *Cena de Feira e Cena de Morro* (Wilton de Souza, 1957), *Enterro de Camponês e Filha de Oxum* (Abelardo da Hora, 1953, 1954), tornou-se necessário investigar como os conceitos de Arte e de artista modernos permearam as negociações entre os sujeitos, dentro e fora das instituições artístico/políticas, e como teceram as bases dos pensamentos artísticos que fundamentaram o coletivo abordado.

Neste sentido, projetos político-estéticos e atuações artísticas específicas serão observados conjuntamente no terceiro capítulo. Como o desenhista, pintor e gravurista Wilton de Souza aponta, os jovens artistas, destacando os do Atelier Coletivo, não tinham “*um mercado de trabalho*”². Este começa a ser buscado e tecido em outras áreas onde o universo da Arte Moderna era e continuou sendo recepcionado. Ainda nos anos 1950, Wilton de Souza se dedicou ao desenvolvimento das artes gráficas em Pernambuco. Atendendo aos mercados fonográfico e editorial, foi funcionário da antiga gravadora Rozemblit e, já nos anos 1960, da Imprensa Universitária. Além disso, destaca-se seu envolvimento com o teatro e, posteriormente, com a televisão local como cenógrafo e aderecista. Por estes espaços, é possível identificar a experimentação técnica que corresponde à visualidade modernista que, no caso de Wilton de Souza, foi sendo construída no convívio com os outros artistas do Atelier.

O segundo mergulho e, mais profundo, do pernambucano José Cláudio no universo da Arte Moderna nacional se deu quando sua trajetória cruzou espaços e interações em Salvador e em São Paulo, locais onde a arte mural e o campo da mídia impressa tornaram seu nome mais conhecido nacionalmente. Quando retorna ao Recife, sua amizade com a artista plástica e jornalista Ladjane Bandeira o ajudou a se manter no meio profissional do jornalismo através da ilustração e da produção de textos críticos.

Também por meio do jornalismo, o pintor e desenhista Wellington Virgolino adentrou o universo da ilustração e das matérias sobre Arte no Recife ainda no final da década de 1940. Levado pelo primo Yvonildo de Souza, a imprensa se torna seu primeiro meio de projeção como artista (SOUZA, 2009). O que não era incomum. Alguns anos depois, Wellington Virgolino se sobressaiu entre galeristas e marchands, configurando uma das relações de maior êxito com o mercado de arte.

² Entrevista concedida à pesquisadora em julho de 2013.

Poderemos perceber que os três artistas citados, e que se destacam nesta pesquisa, atribuem a variedade de suas atividades e habilidades artísticas ao convívio com outros artistas e profissionais. E trata-se de convívio em que o conhecimento técnico e o aprofundamento teórico eram transmitidos no cotidiano da prática. Tal compreensão nos leva a investigar a possibilidade de o Atelier Coletivo da SAMR ter desenvolvido um modo específico de formação artística que passou a ser inserido, pelos seus próprios fundadores, como modelo de atuação artística em outros circuitos profissionais.

Tal modelo de atuação corresponde à abordagem extensa com a qual o primeiro e segundo capítulos se complementam. Nesse contexto, observar e transitar pela cidade se tornaram ações próprias à produção artística no Recife. O espaço público, muitas vezes, era o ateliê a céu aberto onde os primeiros traços e o estudo dos movimentos, principalmente na representação de danças populares, eram iniciados a partir da técnica da Pose-Rápida. Tal figurativismo modernista passa, neste trabalho, a ser entendido como crítica ao processo de desenvolvimento urbano da área central da cidade e, ao mesmo tempo, como resultante destas mudanças econômicas e culturais. Ou seja, ao mesmo tempo em que colocava em pauta (em alguns casos, denunciava) as desigualdades sociais, valorizava a cultura popular urbana e rural. Com a mesma dualidade, os artistas do Atelier Coletivo integraram e vivenciaram de perto as questões e o funcionamento do meio cultural e intelectual do Recife.

A cidade nos aparece em sua complexidade política (disputas por um caminho de redemocratização) e social (desenvolvimento e desigualdades) e, a partir das ações culturais, em seus espaços de visibilidade artística. Tais facetas, em diferentes graus de aprofundamento, perpassam, por exemplo, os depoimentos contidos no livro *Memória do Atelier Coletivo* (SILVA, 1978). Apesar da identificação do interesse de enaltecimento da história do grupo, o estudo da referida publicação se tornou, para esta pesquisa, o primeiro passo para a formulação de questões sobre o cotidiano de trabalho dos artistas. Ao destacarmos tais aspectos, organizados metodologicamente (em entrevistas semi-estruturadas e no levantamento documental), pretendemos que facilitem a aproximação entre o pensamento artístico e a prática expressiva formal ou técnica.

Assim como também salientamos o quanto somos constantemente invadidos por um *olhar* sobre a cidade. Melhor dizendo, por *olhares*, que as narrativas desdobram não apenas através das telas, esculturas e gravuras, mas, também, nas descrições das

amizades, dos comportamentos, das roupas, dos bares e restaurantes frequentados. E ainda nas impressões sobre as exposições, a imprensa e o mercado como veículos de divulgação.

Em publicações posteriores à *Memória do Atelier Coletivo*, novas referências ajudam a complementar estas questões. Wilton de Souza é o autor da biografia de seu irmão Wellington Virgolino, *Virgolino: o cangaceiro das flores* (2009), na qual a escrita afetiva é intercalada por importante documentação. Já nos anos 1980, José Cláudio apresentou sua interpretação histórica sobre a presença do Atelier Coletivo na cultura pernambucana, no seu *Tratos da Arte de Pernambuco* (1984).

Do Jornalista Weydson Barros Leal, contamos com o livro *Ensaio com Abelardo da Hora* (2006). O pesquisador Eduardo Bezerra Cavalcanti apresenta a trajetória do pintor pernambucano Hélio Feijó no livro *Hélio Feijó: leitura de imagens* (2001), no qual faz referência ao Atelier Coletivo chamando atenção para a participação de Hélio Feijó na Sociedade de Arte Moderna do Recife. Ex-integrante de um dos primeiros coletivos de arte de que se tem registro no Recife, o Grupo dos Independentes do Recife, Hélio Feijó também é um dos personagens principais do levantamento que Nise de Souza Rodrigues realizou no *O Grupo dos Independentes: Arte Moderna no Recife – 1930* (2008).

A crítica e curadora de arte pernambucana Clarissa Diniz entra no nosso apanhado de referências bibliográficas com o seu ensaio *Crachá: aspectos da legitimação artística* (2008), em que a autora aponta diversos contextos e gerações de artistas em Recife e Olinda e contribui, entre outros temas, para a compreensão do processo de formação artística do coletivo em questão. O artista Paulo Bruscky, nos anos 1980, organizou uma série de depoimentos e escritos sobre arte pernambucana tendo como protagonista o escultor Abelardo da Hora, em *Abelardo de Todas as Horas* (1988).

Aracy Amaral, voltada para uma extensa pesquisa sobre a arte brasileira em suas representações da *realidade social*, traz o Atelier Coletivo para o contexto dos Clubes de Gravura e o localiza historicamente no seu trabalho *Arte para Quê? A preocupação social na Arte Brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil* (1987). Em seguida, sobre o Campo da Arte em Pernambuco e no Brasil, podemos mencionar o trabalho de Flávio Weinstein Teixeira como referência para a pesquisa de coletivos culturais no Recife, especificamente o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e o Gráfico Amador. Além da vasta análise sobre como os campos

político, econômico e artístico se correspondiam na cidade entre os anos 1940/1950, o autor aproxima os mundos das artes cênicas e do design gráfico no trabalho intitulado *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife* (2007).

Estes e outros referentes documentais e teóricos adentram nosso texto, também, em sua proposta de compreensão do conceito, ou do sentido, de Artista Moderno que foi buscado e constituído pela geração de pintores, desenhistas, escultores e gravuristas que começavam a traçar seus caminhos nos circuitos do Recife e do país. Para a observação do Artista Moderno como uma categoria na História da Arte Brasileira, consideramos o estudo sobre a formação da crítica de arte nacional realizado por Maria de Fátima M. Couto (2004), no qual ela descreve transformações desse conceito nas falas de artistas e intelectuais na consolidação do campo da crítica. Já Annateresa Fabris (1994) e Ana Maria Belluzzo (1990) aprofundam o entendimento de que o artista de vanguarda (em diferentes contextos) problematiza os modos de produção, distribuição e fruição da arte, teorizando a relação entre pensamento e formalismo, sobretudo, através dos manifestos.

Como a necessidade de compreender o enquadramento dado ao Artista Moderno no Recife dos anos 1940 e 1950 perpassa o nosso olhar sobre o projeto coletivista e a profissionalização a partir da experiência do Atelier Coletivo? Já que a fundação do grupo está profundamente atrelada à movimentação que era promovida pela SAMR, ganha importância a investigação sobre o peso da perspectiva modernista na produção, sobretudo, de Wilton de Souza, Wellington Virgolino e José Cláudio. São artistas que se encontraram entre os fundadores do grupo e que, como dito anteriormente, destacam-se pela maneira como forjaram alternativas de mercado de trabalho.

Através de fontes primárias (jornais, entrevistas e obras) e secundárias, apontamos a relevância da investigação sobre a fundação do Atelier Coletivo da SAMR tendo como fio condutor o propósito de indagar se o grupo – que foi composto por alguns artistas que, hoje, encontram-se consagrados na história da arte pernambucana e brasileira – apresentou uma nova configuração de produção e visibilidade da arte.

Através destas preocupações, inicia-se o compartilhamento deste caminho particular, mas não completamente solitário, que é a pesquisa. E o que se divide com o leitor são, na maioria das vezes, os desafios (incontáveis) e as limitações pessoais da pesquisadora diante da amplitude sócio-histórica exigida por um trabalho sobre um coletivo de artistas. Limitações traduzidas em escolhas que definem os recortes teóricos, temporais e narrativos. A meu ver, uma contribuição e um constante exercício.

CAPÍTULO 01

MUNDO ARTÍSTICO E ASPECTOS DO SEU ENTENDIMENTO COLETIVO

1.1 O Mundo da Arte é Outro Mundo

Eu conheci Dona Santa³ quando era menino na Rua Velha. Eu na janela vendo o maracatu passar. E, depois, já na época de rapaz, existia, no Parque 13 de Maio, uma festa chamada Festa da Mocidade aonde iam todas as famílias pra lá. E Dona Santa sempre estava lá.⁴

No final dos anos 1940, lá pelos idos de 1947/1948, o estudante Wilton de Souza⁵ já dividia com seu irmão, Wellington Virgolino⁶, o interesse diário pela arte e, principalmente, pelo desenho. Pela janela da casa onde moravam na Rua Velha, no bairro da Boa Vista, área central e residencial de classe média na Cidade do Recife, os dois jovens observavam os transeuntes e as festas populares. Estes eram os temas mais corriqueiros em seus desenhos, sempre povoados por homens e mulheres comuns ligados à movimentação da cidade. Assim, Wilton de Souza narra o início de seu encantamento pela Arte quando ainda desconhecia as formas de se profissionalizar ou, como dizemos popularmente, viver da arte.

Ainda dentro da construção de determinado universo sensível, Wilton de Souza destaca o contato que ele e Wellington Virgolino passaram a ter com o amigo Ionaldo Cavalcanti⁷. Também jovem estudante e desenhista, Ionaldo, um pouco mais velho, abriu oportunidade para encontros com outro artista, Darel Valença. Este último, também residente na Rua Velha, já havia sido aluno da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP) e colega do escultor Abelardo da Hora. Neste entrelaçamento de amizades, todos haviam de se encontrar, tempos depois, nas reuniões da Sociedade de Arte Moderna do Recife e no cotidiano artístico do Atelier Coletivo.

³ Maria Júlia do Nascimento (1877-1962), célebre rainha do Maracatu Elefante. Ver: Gaspar, Lúcia. *Dona Santa (Rainha do Maracatu Elefante)*, In: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=233&Itemid=183, acesso em 24/04/2014.

⁴ Depoimento do artista Wilton de Souza em entrevista concedida à pesquisadora em julho de 2013.

⁵ O artista plástico Wilton de Souza nasceu em Recife no ano de 1933. Atualmente, é Diretor do Acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), antiga Galeria de Arte Metropolitana do Recife.

⁶ O pintor Wellington Virgolino nasceu em Recife no ano de 1929 e, após uma trajetória de reconhecimento local e nacional, faleceu no ano de 1988.

⁷ Nasceu em Recife, em 1933. “Começou a pintar em 1947, tendo participado do IV Salão de Arte Moderna em 1949. (...). É um dos fundadores do Atelier Coletivo”. Ver: Catálogo *Exposição do Atelier Coletivo-1954*, acervo particular de Wilton de Souza.

Aquele “olhar pela janela”, ao encontrar as questões e o aprofundamento teórico-metodológico neste trabalho de pesquisa, estende-se por todo o burburinho dos bairros da Boa Vista, Santo Antônio e São José como áreas onde fatores econômicos, políticos e culturais se entrançavam. Sendo assim, não perderemos de vista a Cidade do Recife sendo vivenciada e representada por artistas plásticos que, nos anos 1940 e 1950, continuaram a fundamentar experiências artísticas que adotaram uma identidade *coletiva* de produção.

Qual a amplitude do conceito de Coletivo Artístico aqui adotado? Primeiramente, pensamos em um determinado número de artistas plásticos que se reúne em torno de um objetivo comum. Em seguida, o olhar sociológico redimensiona tal perspectiva. O coletivo de artistas adentra um específico “*mundo artístico*” que, segundo Howard Becker no seu ensaio *Mundos da Arte e Tipos Sociais* (1977), é formado pelo “*conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte*” (BECKER, 1977: 09). Então, o que nos interessa, neste primeiro capítulo, é a circulação dos agentes e das suas redes de contatos entendidas como parte do constructo coletivo dos sentidos e valores dados à Arte. A complexidade do tema está na necessidade de adotar o conceito de Coletivo Artístico em seu caráter dinâmico, ou seja, que alterna entre a organização de um agrupamento de artistas e a lógica social de produção e fruição cultural.

Ainda estudantes do tradicional Ginásio Pernambucano, Wilton de Souza e Wellington Virgolino, que posteriormente passaram a fazer parte do Atelier Coletivo da SAMR, já conduziam seus interesses artísticos através de conversas sobre técnica e sobre a história dos movimentos artísticos a partir da descoberta da intelectualidade local e do acesso a espaços específicos. Dessa forma, era moldada e inventada, cotidianamente, determinada atuação do artista plástico.

Atuação, muitas vezes, identificada no esforço para que a própria Arte tenha o seu papel reconhecido socialmente e suas estruturas educacionais e de exposição sejam mantidas por entidades particulares ou públicas. Neste quesito, o discurso do artista, de um modo geral, poderia ser o de entender-se como sujeito não contemplado com as devidas honras, principalmente, diante da classe dominante.

Um exemplo deste tipo de ressentimento pode ser identificado na matéria “*O Mundo da Arte é outro Mundo*”, publicada no Jornal Pequeno em 11/03/1948. Nela o autor (não identificado) lamenta e denuncia a falta de atenção generalizada, tanto da sociedade quanto do poder público, para com a Arte e os artistas pernambucanos.

Nunca fomos um povo realmente interessado pela arte pictórica, mesmo no orgulho que temos merecido a visita de grandes pintores no tempo de Nassau.

De positivo, de indiscutível, somente o velho Teles Junior. Mesmo assim, é bem possível que ele seja mais lembrado em outras terras.

Mas isso não matou nos artistas a ilusão da arte. Abismaram-se mais no ofício, acreditando nas próprias possibilidades (Jornal Pequeno, 11/03/1948, p.01).

Outro fator que vale a pena ressaltar, dentro da visão social que se criava sobre o artista, tanto na classe média quanto entre os mais ricos, é o estranhamento do universo artístico já que os seus agentes eram considerados excêntricos e tratados de forma pejorativa e preconceituosa. Quanto a isso nos chama atenção o próprio Wilton de Souza, declarando que o artista era visto como “*marginal*”, “*cachaceiro*” ou alguém que “*morria de fome*”⁸.

José Cláudio, seu contemporâneo e, também, fundador do Atelier Coletivo, ao responder sobre a relação com a família após decidir ser pintor, é taxativo:

Laura: A sua família não gostava.

José Cláudio: Não tinha como. Quem é que vai querer que o filho vá ser pintor? Pintor não era profissão. Vai trabalhar onde? Como é que vai se manter? O cara sair da faculdade de Direito. Só havia uma que era a do Recife, que era uma minoria que conseguia chegar lá. E sair para ser o quê? Nada. Era inaceitável.

Laura: As pessoas achavam que os artistas se comportavam de maneira diferente? Qual era a visão, normalmente, que se tinha do artista?

José Cláudio: Olhe, os artistas mais conhecidos, só tinha um trabalho pra eles: era ser professor de colégio. Professor de desenho do colégio. Assim era Balthazar da Câmara. Álvaro Amorim que ensinava na Escola Politécnica da Encruzilhada. (...). Todos bons pintores. (entrevista concedida em setembro de 2013).

Era dessa forma, transitando por diversos ambientes – a família, a escola, a universidade, o trabalho, os ateliês de amigos, os aparelhos culturais, a rua, etc. – que o artista, diplomado ou amador, descobria sua função, tendo a sua percepção sensível às

⁸ Entrevista concedida em julho de 2013.

questões da Arte e buscando maneiras de tornar público o seu papel social e a sua produção.

Para atender aos objetivos deste capítulo, antes que se exponha o levantamento acerca da formação do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, observa-se que, no cotidiano onde são formulados e reformulados os interesses artísticos, a visão que o artista tem de si como *autodidata* é associada às interações que ele estabelece e que resultam no aprimoramento técnico adquirido com seus pares. Da mesma maneira, podemos reconhecer, eram assimiladas as estratégias de exibição e de profissionalização. Identificar-se com determinada noção de *liberdade* de criação e de exposição se torna uma constante nas falas de alguns agentes quando descrevem suas ligações com os espaços do Meio de Arte e suas competências.

Rapidamente comentada na Introdução, a visão teórica de Jacques Rancière (2005) para o estudo da Estética adentra a nossa pesquisa como base para o pensamento sociológico da arte em termos de uma disputa política pela visibilidade estética. Torna-se importante observarmos que uma experimentação artística é compartilhada, mas as práticas estéticas que a tornam possível são distribuídas socialmente de uma forma desigual. Neste ponto reside o olhar político desenvolvido pelo filósofo francês a partir do conceito da *Partilha do Sensível*.

Em uma breve definição, o autor afirma que a *Partilha do Sensível* compreende um “*sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes específicas*” (2005: 15). Dentro dos objetivos de estudo sobre as especificidades do meio das artes, um dos focos desse olhar político pode ser a observação do *Sensível* como um fenômeno - que ocorre a partir das interações de determinado grupo social ou comunidade - no qual alguns participantes acessam os seus sentidos; e outros, não.

Fora do universo acadêmico da Escola de Belas Artes, quais os espaços e os atores sociais que, por exemplo, os jovens artistas Wilton de Souza e Wellington Virgolino, entre muitos outros, precisaram acessar? Antes que possamos pontuar fatores que esclareçam esta questão, adentraremos possíveis relações entre a Filosofia e a Sociologia da Arte. Neste sentido, o campo dos interesses filosóficos imbuído na questão “O que é Arte”, foi redirecionado, ao longo do século XX, para o entendimento das configurações sociais para a existência da Arte.

Em seu artigo *O Mundo da Arte*⁹, o filósofo e crítico americano Arthur Danto defende o aspecto transitório, ou circular, da relação entre a Teoria da Arte e o *saber* amplamente difundido (senso comum) sobre a Arte em diferentes contextos. Esta relação define o que o autor nomeia de *Mundo da Arte*, conceito que envolve: a configuração dos fatos artísticos¹⁰; dos posicionamentos epistemológicos acerca da História e da Sociologia da Arte e dos discursos teóricos sobre as situações em que vivenciamos a Arte. Desta forma, legitimam-se as diversas presenças da Arte.

É preciso ressaltar que, no início dos anos 1960, Danto posiciona a Filosofia da Arte diante da crise da distinção da Obra de Arte em relação às outras “coisas” do mundo. Ao descrever trabalhos que introduziam objetos do cotidiano em uma verdadeira cenografia que relacionava os sentidos da pintura com os da instalação, Danto afirma que:

(...), hoje em dia podemos não ter consciência de que nos encontramos em terreno artístico quando não dispomos de uma teoria artística que no-lo torne claro. Parte da razão para que tal suceda reside no fato de o terreno ser tornado artístico em virtude de teorias artísticas, pelo que uma das utilidades da teoria, para além de nos ajudarem a distinguir a arte do resto, consiste em tornar possível a arte (DANTO, 2007: 81).

Adotando uma linguagem científica, Danto compara a “*descoberta de uma classe totalmente nova de obras de arte*” ao que poderíamos entender como a “*descoberta de uma classe totalmente nova de fatos*” (2007: 81). Ou seja, as mudanças não se realizam exclusivamente em termos técnicos ou operacionais do fazer artístico. No dizer do próprio autor: “*Ver uma coisa como arte requer algo que o olhar não pode desprezar – uma esfera da teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte*” (2007: 92).

Por este viés, podemos retornar à interlocução entre o pensamento político direcionado por Jacques Rancière e a percepção sobre coletividade artística proposta nesta pesquisa. Já que a *Partilha do Sensível* enseja a vivência do comum sob a determinação dos que se apoderam das competências ligadas ao fazer e ao dizer – ou, nas palavras de Danto, de *uma esfera da teoria artística* -, sua constituição passa a ser social e recebe a dinâmica da noção de Coletivo Artístico (acima incorporada). O

⁹ Título original *The Artworld* (1961). Tradução de Vítor Silva para a coletânea *O que é a Arte? A Perspectiva Analítica*, Organizada por Carmo D’Orey (2007); Lisboa: Dinalivro, pp. 79-99.

¹⁰ Filosoficamente, as diversas teorias, segundo Danto, estruturam princípios que diferenciam objetos artísticos dos objetos não artísticos, as práticas artísticas das não artísticas, dentro de uma lógica circular que vai das ações aos postulados teóricos, e vice-versa, e que faz emergir os distintos fatos artísticos.

que nos possibilita discorrer, mais adiante, sobre a Arte produzida no Atelier Coletivo da SAMR como um conjunto de “*práticas estéticas*” que englobam relações, espacialidades e temporalidades na estruturação do pensamento artístico.

Howard Becker (1977), em artigo já mencionado, localiza de forma mais pragmática a ideia do Mundo da Arte no território da Sociologia. Para o pesquisador e professor americano, compreender a Arte e seus modos de ser exposta é um processo que acontece ao mesmo tempo em que se observa a sua cadeia de produção. Por isso, em seu enquadramento teórico, o estudo sobre os Mundos da Arte está relacionado à pesquisa sociológica do objeto de arte ou dos produtos da Arte. Contudo, este interesse pela forma de produção da Arte revela o foco metodológico na localização dos grupos e das ramificações das redes sociais envolvidas.

Para além do artista como um idealizador, Becker, assim como já abordado a partir de Danto, aponta a necessidade de considerar conteúdos, técnicas e demais fatores do conhecimento específico sobre a Arte. De acordo com o sociólogo,

As pessoas coordenam as suas ações a partir de um conjunto de concepções convencionais incorporadas numa prática comum e nos produtos materiais do mundo a que pertencem. (...). As convenções permitem a existência das atividades cooperativas através das quais os produtos de um determinado mundo se atualizam, permitindo, ainda, que isto ocorra com um investimento de tempo e energia relativamente pequeno. (BECKER, 1977:10).

Para Pierre Bourdieu, os fatores levantados por Becker constituem apenas uma parte de todo o processo de estudo histórico e sociológico da obra de arte como objeto e como estrutura de pensamento estético. O que o leva a sinalizar os limites da noção de Art World e a amplitude do conceito de Campo Artístico.

Afirmando que “as obras de arte podem ser compreendidas como resultado das atividades coordenadas de todos os agentes cuja cooperação é necessária para que a obra de arte seja o que é”, Howard S. Becker conclui daí que a averiguação deve estender-se a todos aqueles que contribuem para esse resultado, isto é, “aqueles que concebem a ideia da obra (por exemplo, os compositores ou os autores de peças), aqueles que executam (os músicos ou os autores), aqueles que fornecem equipamento material necessário (por exemplo, os fabricantes de instrumentos musicais) e aqueles que constituem o público da obra (frequentadores de espetáculos, críticos, etc.)”. Sem entrar em uma exposição metódica de tudo o que separa essa visão do “mundo da arte” da teoria do campo literário ou artístico, observarei apenas que este último não é redutível a uma

população, ou seja, a uma soma de agentes individuais ligados por simples relações de interação e, mais precisamente, de cooperação: o que falta, entre outras coisas, nessa evocação meramente descritiva e enumeradora, são as relações objetivas constitutivas da estrutura do campo e que orientam as lutas visando conservá-la ou transformá-la” (BOURDIEU, 1996: 233; BECKER Apud BOURDIEU, 1976¹¹).

Neste sentido, o que Bourdieu chama de “relações objetivas”, a partir do interesse de explicar a gênese do campo literário na França da 2ª metade do século XIX, apresenta a própria abrangência do conceito de Campo e, também, exige traços metodológicos mais complexos no desenvolvimento de uma ciência das obras de arte.

A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos da realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas das posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo) (BOURDIEU, 1996: 243).

Diante disto, torna-se importante reafirmar que esta pesquisa está voltada para uma lógica social específica de produção, exibição e fruição da Arte, o que não entendemos como um estudo meramente “descritivo” ou que contabiliza indivíduos e funções. Entendemos que o conceito de Mundo da Arte, de Becker, não recusa que os sujeitos deste universo profissional acessem as estruturas dos poderes político e econômico. Da mesma forma que nos permite considerar as dinâmicas sociais do Meio de Arte a partir de referências e documentação que esclareçam aspectos da *incorporação* de convenções, ou crenças, estabelecidas coletivamente. Apesar de não chegarmos a reconstruir profundamente a inter-relação entre os distintos Campos de poder.

¹¹ BECKER, Howard. “Art as collective action”, *American Sociological Review*, vol. XXXIX, nº06, pp. 767-76; “Art world and social types”, *American Behavioral Scientist*, vol. XIX, nº06, 1976, pp. 703-19.

Este olhar relativo a uma *incorporação* de práticas e ideias, por indivíduos e por grupos, prioriza o dinamismo de organizações sociais em contextos históricos específicos tanto no aparato teórico de Howard Becker, quanto no de Pierre Bourdieu. O que, em Becker, podemos entender como um compartilhamento de *convensões* está, aqui, sujeito a uma articulação com a noção de *Habitus* em Bourdieu.

Tal conceito tem sua importância avaliada por Bourdieu da seguinte forma:

A noção de *Habitus*, tal como é encontrada em Aristóteles ou São Tomás – ou, além deles, em pessoas tão diferentes como Husserl, Mauss, Durkheim ou Weber -, acaba exprimindo algo muito importante: os ‘sujeitos’ sociais não são espíritos instantâneos. (...). Ela [a noção de *Habitus*] é importante para lembrar que os agentes têm uma história individual, de uma educação associada a determinado meio, além de serem o produto de uma história coletiva, e que em particular as categorias de pensamento, as categorias de juízo, os esquemas de percepção, os sistemas de valores, etc. são o produto da incorporação de estruturas sociais (BOUDIEU, 2011: 58).

Seguindo os interesses da pesquisa aqui desenvolvida, é possível que, através da noção de *Habitus*, o arcabouço metodológico deste autor possa enriquecer a interpretação sobre as visões teóricas de Rancière e Howard Becker. Mesmo que não se pretenda remontar as peças de um Campo da Arte no Recife (ou no Brasil), as ditas *relações objetivas* que movimentam o meio artístico interessam por permitirem uma narrativa sobre os espaços onde transitam o pensamento artístico e a obra de arte.

Complementando sua compreensão do *Habitus*, Bourdieu reafirma seu caráter dinâmico:

Portanto, o *Habitus* não é um destino; (...), trata-se de um sistema aberto de disposições que estará submetido constantemente a experiências e, desse modo, transformado por essas experiências. (...); ou, dito por outras palavras, as pessoas terão experiências em conformidade com as experiências que formaram o *Habitus* dessas pessoas. (...): o *Habitus* – por ser um sistema de virtualidade – só se revela em referência a uma situação. Contrariamente às afirmações que me são atribuídas, é na relação com determinada situação que o *Habitus* produz algo (BOUDIEU, 2011: 62).

Por fim, mesmo que não estejamos voltados para a ampla e complexa estruturação dos *Campos*, a noção de *Habitus* adentra a percepção sobre relações sociais localizadas historicamente e que ensejam um universo específico de escolhas estéticas.

1.2 Olhares Modernistas, visibilidades da Arte

Circulando ainda como desenhista amador, no ano de 1946, Wellington Virgolino (assinando Wellington de Souza, ou, simplesmente, W.S.) já colaborava com ilustrações em um dos jornais mais populares do Recife, o *Jornal Pequeno*. Seus temas foram reunidos com o título *Cenas da Vida Mundana* (SOUZA, 2009). Com desenhos feitos a bico de pena e nanquim, Virgolino era observador e cronista do universo de trabalhadores e outros tipos populares sob um olhar que apontava a interação entre comportamentos tradicionais e novos costumes (SOUZA, 2009). Um bom exemplo é a ilustração “Vai sair um passarinho” (*Jornal Pequeno*, 1946¹²) em que um senhor, usando terno, posa diante de uma enorme câmera Lambe-lambe. De forma bem humorada, o artista “recolhia” estes momentos, quase flagrantes, da contínua popularização de tecnologias, hábitos urbanos e formas de trabalho.

Seu traço fino marca, de forma divertida, a percepção do posicionamento corporal do fotógrafo – levemente envergado e com a cabeça coberta pelo pano preto -, assim como “narra” determinada função da fotografia¹³: representar uma distinção social através de trajes como o terno, no caso dos homens, e da postura ereta do sujeito fotografado. A presença do tronco de uma árvore, no canto direito, demonstra que é na praça pública que os possíveis clientes/transeuntes aparecem.

Em sua juventude, Virgolino capturou pelas ruas do centro do Recife cenas de artistas populares rodeados por curiosos (“O homem da Cobra”, 1946¹⁴), vendedores de rua (“Vendedor de Vassouras/Colher de Pau”, 1946¹⁵), festas populares (“Frevo/Passistas”, 1946¹⁶) e, também, a correria da vida moderna, como em “Almoço Rápido”, ainda no *Jornal Pequeno* em 1946¹⁷ (SOUZA, 2006). Neste trabalho, o ambiente de uma feira livre tem por destaque, no primeiro plano, uma barraca em que uma mulher atrai seu cliente com a placa “almoço rápido”. A ilustração é acompanhada da seguinte frase: “Não há tempo a perder, nem mesmo para almoçar”. É importante dizer que o artista não se limitava a contar episódios do cotidiano da cidade, também

¹² *Jornal Pequeno*, 10/01/1946, p.01.

¹³ Escrevendo sobre a noção do Belo no universo da fotografia e a compreensão desta como arte, Susan Sontag nos lembra que “A função tradicional da pintura de retratos, embelezar e idealizar o tema, persiste como o objetivo da fotografia cotidiana e comercial, mas teve uma carreira muito mais limitada na fotografia tida como artística” (2004: 121).

¹⁴ *Jornal Pequeno*, 07/02/1946, p.01.

¹⁵ *Jornal Pequeno*, 29/01/1946, p. 01.

¹⁶ *Jornal Pequeno*, 09/01/1946, p.01.

¹⁷ *Jornal Pequeno*, 11/02/1946, p. 01.

recriava os traços físicos de seus personagens no esforço de propor o reconhecimento de homens e mulheres tipicamente pernambucanos.

Neste sentido, um jornal de grande distribuição como o *Jornal Pequeno* era o meio ideal para que Virgolino exibisse seus temas e seus desenhos cujo aprofundamento técnico não tinha ido além dos constantes exercícios colegiais. A imprensa, espaço das já tradicionais caricaturas e histórias em quadrinhos, tornara-se o suporte para artistas que buscavam uma produção mais livre dos rigores associados à formação na Escola de Belas Artes.

Em uma cidade que mantinha o seu desenvolvimento industrial, as mudanças na organização dos movimentos trabalhistas, sua crescente preocupação urbanística e as transformações políticas após o fim do Estado Novo¹⁸, quais eram os espaços oficiais da Arte? O que era considerado Arte e quem a discutia? Na época, tais preocupações saltavam dos textos jornalísticos.

Ainda na matéria *O mundo da arte é outro mundo*¹⁹, o autor parte em defesa dos artistas professores da Escola de Belas Artes diante do que chama de “*hostilidade do meio*”:

Um esforço bem empregado
Surgiu a Escola de Belas Artes de Pernambuco da qual foram pioneiros Bibiano Silva, Jaime Ferreira, Mário Nunes, Murilo La Greca, Baltazar da Câmara e outros.
Com a escola a arte teria o seu melhor veículo de propaganda. Assim pensaram os artistas, não se sabendo ainda da realidade em que se tornou aquele sonho.

A geração fundadora da Escola de Belas Artes é apresentada como sacrificada pela dificuldade de se viver da Arte no Recife e movida sempre por sonhos e esforços. Em seguida, a matéria ironiza o surgimento de artistas que recusavam a concepção artística e técnica consolidada pela EBAP:

¹⁸ Em sua Tese, Zélia de Oliveira Gominho analisa as possíveis vivências e os significados da redemocratização pós-Estado Novo e pós-II Guerra em um recorte temporal que vai de 1945 a 1955. Segundo a pesquisadora, movimentos operários, eleições, fortalecimento dos partidos de esquerda, liberdade de imprensa, modernização dos transportes e meios de comunicação (rádio, cinema, teatro, moda, festividades), presença de estrangeiros, tudo isso permeava as mudanças de hábitos e tornava relativo o entendimento de “volta” à democracia. A classe média liberal e os mais ricos desfrutavam com maior amplitude o direito ao voto e o acesso às novas tecnologias. Contudo, em 1948, o Partido Comunista volta à clandestinidade, o jornal *A Folha do Povo*, no Recife, tem suas máquinas apreendidas e, por anos, os habitantes dos chamados mocambos sofreram a perseguição da política urbanística higienizadora do período. GOMINHO, Zélia. “Cidade Vermelha: a experiência democrática no pós-Estado Novo, Recife, 1945-1955”. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2001.

¹⁹ *Jornal Pequeno*, 11/03/1948, p. 01.

“Mestres” dos Mestres

Surgiram pintores novos, mas esses se adiantam a declarar que não vieram da Escola. São produtos de uma geração espontânea, uma espécie de filhos do “mestre Carlos” que aprenderam sem que ninguém os ensinasse a pintar, coisa sumamente difícil.

Dá-se com eles o tal do “borbulhar do gênio” que o poeta sentia dentro de sua imaginosa cabeça.

No final dos anos 1940, o Jornal Pequeno abria espaço para a divulgação das exposições e viagens tanto dos professores da Escola de Belas Artes quanto para as ações da já existente Sociedade de Arte Moderna do Recife. As falas de jornalistas e de alguns artistas pertencentes às duas instituições demonstravam a necessidade de tratar e divulgar as práticas artísticas, sobretudo as relativas às artes plásticas, de forma menos amadorística. Não era incomum que tal objetivo orientasse textos que defendiam determinada vertente artística em detrimento da outra. É o que podemos observar no artigo do jornalista Bernardo Ludemir, também no Jornal Pequeno, no dia 29 de maio de 1948. Mencionando o destaque que a literatura obtivera no Recife, o jornalista relata os esforços dos artistas plásticos modernistas por maior visibilidade:

Entrando na literatura notamos que as revistas pernambucanas têm um lugar bem proeminente: Nordeste, Região e Estudante são conhecidas em todo o Brasil, levando a todos seus Estados o nome daqueles que escrevem em Pernambuco.

Mas, em relação às artes plásticas, somos somente conhecidos porque Hélio Feijó, Augusto Rodrigues, Lula Cardoso Aires e outros verdadeiros artistas conterrâneos foram ao Rio e a São Paulo, viveram lá durante um certo tempo e com os seus valores próprios conseguiram deixar gravado na mente dos homens da metrópole a certeza da existência das artes plásticas em Pernambuco.

Convém notar, que esses homens estudaram aqui por métodos próprios e por mestres de fora, e não com aqueles cabeças-duras que ensinam na Escola de Belas Artes, que não estimulam em ninguém o cultivo das belas artes de um modo belo, pelo contrário: ministram aulas sobre ‘coisas acadêmicas’ do passado, que têm valor como arte dentro de sua época, mas que hoje, na época atual, são somente admiradas como expressão de um período histórico. Nada mais. (Jornal Pequeno, 29/05/1948, p. 03).

Pouco mais de dois meses após a matéria sobre a Escola de Belas Artes e o *mundo da arte*, Bernardo Ludemir escreve como defensor da tal “*geração espontânea*”, como são chamados os modernistas pelo autor desconhecido do texto anterior. Ludemir, também, refere-se aos artistas professores de Belas Artes como passadistas que se

recusam a acompanhar as vanguardas estéticas e delega aos mais jovens, como Hélio Feijó, a imagem de “verdadeiros artistas”.

Em seguida, Ludemir reage com argumentos diretamente políticos ao destacar o financiamento do Governo do Estado aos artistas mais tradicionais. O que se evidencia é a disputa por espaço e visibilidade em nome da Arte Moderna e pernambucana que se queria “verdadeira”:

Um dos professores da nossa escola de Belas Artes, tido como um dos mais competentes, diante de uma escultura moderna, uma formidável escultura moderna, com grande valor expressivo, teve a ousadia de afirmar: ‘Prefiro o belo ao expressivo. Creio que a arte é o belo. Somente o belo’.

Esse é um dos pintores pernambucanos que conhecem o estrangeiro e que com bolsa dada pelo Governo do Estado foi à Europa mostrar o que se fazia em pintura em Pernambuco, coisa que cremos não realizou por não representar a sua arte a verdadeira arte de Pernambuco.

Enquanto isso, verdadeiros artistas ficam aqui lutando com uma dificuldade formidável para se manter, visto a concorrência desses homens que exploram os burgueses bebedores de ‘Coca-cola’ antes de entendidos de pintura ou, pelo menos, pessoas com um superficialíssimo senso crítico, vendendo-lhes os seus pseudo-quadros artísticos, que na realidade são como uma simples gravura, uma ‘fotografia com cores’ por preços exorbitantes (...). (Jornal Pequeno, 29/05/1948, p. 03).

A escultura moderna havia se tornado tema no meio artístico recifense um mês antes com a abertura da exposição do escultor, desenhista e gravurista pernambucano Abelardo Germano da Hora. Notas em dois dos principais jornais da cidade anunciavam a abertura do evento e a Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife (DDC) como órgão financiador.

Exposição de Esculturas

Realizar-se-á, às 18 horas de hoje, no salão do Sindicato dos Empregados do Comércio, à Rua da Imperatriz, 63, a inauguração da exposição de esculturas do artista pernambucano Abelardo da Hora. Referido certame é patrocinado pela Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife. Ao ato deverão comparecer autoridades, artistas e outras pessoas especialmente convidadas (Jornal do Commercio, 03/04/1948, p.16, 1ª Seção).

No mesmo dia, nota saída no Diário de Pernambuco acrescenta a informação de que “*No gênero [exposição de esculturas], essa é a primeira exposição que se realiza*

em Pernambuco”²⁰. Não exatamente pelo seu pioneirismo local, a exposição de Abelardo da Hora, em abril de 1948, ganha importância no nosso trabalho por ter sido elo entre temas referentes à estética, ao discurso artístico e ao financiamento público à Arte modernista no Recife.

Ainda em fevereiro de 1948, a mostra de esculturas já começava a ser anunciada pela revista *Região*, considerada, na época, um dos mais importantes suplementos sobre arte na cidade. Em sua entrevista, o artista abordou sua produção artística em total diálogo com sua visão sobre o funcionamento do Meio de Arte. Ganham relevância, na matéria, a sua temporada no Rio de Janeiro e, em seguida, a sua defesa da militância artística que vai desde a temática figurativa até o engajamento do artista na lógica das exposições e demais formas de divulgação da Arte Moderna.

Após dez meses na então capital federal, no ano de 1946, o escultor regressou ao Recife em 1947 com o entendimento expandido sobre as possibilidades de fomento, divulgação e estabelecimento de uma cultura artístico-intelectual. Tendo se formado na Escola de Belas Artes de Pernambuco, mediante bolsa de estudo, no Curso Livre de Escultura no início da década de 1940, Abelardo da Hora aprofundou sua prática artística na oficina de cerâmica do empresário Ricardo Brennand, no sítio São João da Várzea, área não muito distante dos bairros centrais do Recife, até o ano de 1945 (HORA, In: SILVA, 1978, pp. 31-38). Logo em seguida, parte para o Rio de Janeiro e lá conta com o apoio financeiro do advogado pernambucano Abelardo Rodrigues²¹. Ainda segundo a entrevista publicada na revista *Região*, Abelardo relata que a sua passagem pelo Rio não foi caracterizada apenas pela produção de esculturas, mas, também, por outros meios de sobrevivência e revela frustrações relativas à forma como a arte se encontrava sujeitada aos interesses da administração pública.

Minha luta em marcha pelo meu verdadeiro caminho começou quando voltei do Rio, onde passei dez meses, em 1946. Trabalhei com grandes dificuldades para concluir uma escultura que intitulei ‘A Família’ e com grande tristeza vi baldado o meu esforço e de dezenas de colegas, pois não se realizou o Salão [Nacional de Arte] de 46. Trabalhei como operário, na capital do país, numa oficina de estucador, numa fábrica de manequins, no atelier do escultor Mário Murthas, e finalmente na fábrica de

²⁰ Diário de Pernambuco, 03/04/1948, p. 06.

²¹ Abelardo Rodrigues (1908-1971) foi advogado, amante das artes, e se notabilizou como um dos maiores colecionadores de arte sacra do país. Fontes: <http://www.saatchi-gallery.co.uk/museums/museum-profile/Museu+Abelardo+Rodrigues/4221.html> e http://pt.wikipedia.org/wiki/Abelardo_Rodrigues, acesso em 26/01/2013. Além de admirador da arte e artista amador, em nossa pesquisa, não encontramos nenhuma outra referência ou motivação anterior para o suporte dado por Abelardo Rodrigues ao escultor Abelardo da Hora no Rio de Janeiro.

manequins e anatômicos de Santa Cruz. Passei no Rio dois meses sem emprego, logo depois que cheguei. Depois que fazia um mês que me alimentava apenas com uma sopa diária estava com cinco cruzeiros no bolso quando encontrei Abelardo Rodrigues. Esse bom amigo foi a minha salvação. Matou-me a fome física e espiritual. Arranjou-me dinheiro e pôs à minha disposição a sua garagem para que da mesma eu fizesse meu atelier (Revista Região, nº 07, fevereiro de 1948, p. 20).

Ainda comentando sobre o cancelamento do Salão Nacional de Arte, Abelardo da Hora complementa suas impressões sobre as interações no Meio de Arte:

Apesar disso e da política dos grupelhos gostei do meio artístico do Rio. Lá, ao lado dessa política, eles têm ponto de reunião, têm uma sociedade onde se discute os interesses da classe. Nós, aqui, temos também essa política, mas é dos caducos acadêmicos contra os verdadeiros artistas. E esses últimos só poderão triunfar sobre aqueles. O que nos falta é somente sociedade, ponto de reunião, onde se discuta e se estude (*sic*) os problemas da arte (Revista Região, nº07, fevereiro de 1948, p. 20).

Marcadamente, sua insatisfação estava voltada para dois fatores: a falta de articulação dos agentes culturais entre si e os padrões artísticos que vigoravam na cidade. Como exemplo de organização entre agentes (principalmente artistas e críticos) do Meio de Arte, Abelardo da Hora comenta a repercussão da exposição de Lula Cardoso Ayres, no Rio, em 1946.

Impressões do Rio

Duas coisas marcaram época luminosa no tempo que estive no Rio de Janeiro. A primeira foi a exposição do conterrâneo Lula Cardoso Ayres e a outra foi o debate sobre arte moderna promovido pelo Partido Comunista em que tomaram parte Santa Rosa, Augusto Rodrigues, Bruno Giorgi e outros grandes elementos. A exposição de Lula foi discutida na imprensa e nas sociedades de arte, até pelo menos um mês depois de terminada (Revista Região, nº07, fevereiro de 1948, p. 20).

A iniciativa de um partido político de esquerda promover um debate sobre arte, a partir de manifestações modernistas, era um quadro bem distinto daquele que o próprio entrevistado diz ter encontrado no Recife. Tendo já disparado suas críticas aos “*caducos acadêmicos*”, o escultor passa a defender a organização de entidades artísticas e o espaço para diferentes técnicas no principal evento de artes plásticas da cidade, O Salão Anual de Pintura do Estado.

Salão de Pintura

O primeiro passo nesse sentido podemos dar transformando o Salão Anual de Pintura do Museu do Estado em Salão de Arte, onde concorram também escultores e desenhistas, além dos pintores. Eu faço por intermédio de REGIÃO um apelo aos poderes competentes do Estado para reparar essa estupidez que é a unilateralidade da arte feita pelo Estado. Além de ser estupidez e desrespeito, acima de tudo é deixar no indiferentismo os escultores e os desenhistas de Pernambuco (Revista Região, nº07, fevereiro de 1948, p. 20).

Como já observamos a partir da trajetória de Wellington Virgolino, os desenhistas só encontravam maior espaço nos jornais com ilustrações que acompanhavam as críticas de arte, as publicações de poemas, contos e matérias diversas. A proposta de abertura da concepção curatorial do Salão de Pintura não pode ser vista, contudo, unicamente como princípio ético de amor à arte. Além dessa motivação, que não é aqui questionada, precisamos atentar para o caráter político desse tipo de concurso que concedia prêmios e viagens.

Mesmo pautados no questionamento e discordância diante do funcionamento do Salão de Pintura, tanto o discurso do jovem Abelardo da Hora, quanto o texto do jornalista Bernardo Ludemir, anteriormente citado, mantêm a política de Estado como guardião do poder de visibilidade e de conceituação (“*verdadeira*”, “*autêntica*”) da arte no Recife. Para um artista, ser premiado e ter a oportunidade de se especializar em viagens significava o privilégio de contar com ajuda financeira para continuar seus trabalhos e se colocar como uma voz influente sobre o desenvolvimento do quadro cultural ao qual pertencia.

Por fim, em sua entrevista, o escultor informa os títulos das peças a serem expostas; o que nos remete diretamente aos temas figurativos desenvolvidos que, em sua fala, são complementados por seu entendimento da constituição da “forma”.

A exposição constará de dez trabalhos em cimento e pó de mármore, cujos títulos são os seguintes: ‘Água para o Morro’, ‘Desamparados’, ‘A fome e o brado’, ‘Bacante’, ‘Noivado’, ‘O Beijo’, ‘A Graça Feminina’, ‘Noivos’, ‘Estudo’ e ‘Mademoiselle X’.

Forma

Vario a Forma de acordo com os temas que executo. A ‘A Fome e o Brado’ por exemplo, não poderá nunca ter a mesma forma que ‘A Graça Feminina’. Uma sendo tétrica exige rigidez de linhas. A outra é exatamente o contrário. A simplicidade e suavidade da forma foram exigidas pela poesia do tema (Revista Região, nº07, fevereiro de 1948, p.20).

A importância do tema, do conteúdo figurativo, inclusive como elemento que direcionava a escolha da matéria ou suporte da obra de arte, marcou o discurso²² modernista recifense que mais se destacou em sua missão de se diferenciar do academicismo do Salão do Museu do Estado. Mesmo os temas, a princípio, clássicos (“A Bacante”, “A Graça Feminina” etc.) passam a ser compostos por imagens corporais com as quais se pretendia representar os tipos físicos brasileiros. O “homem” brasileiro, a sua terra, os seus meios de sobrevivência e seus traços povoaram o ideário de muitos artistas, principalmente, após o estabelecimento de um sistema de pensamento e crítica modernistas da Arte no Sudeste do país.

Mas, ao contrário do que pode parecer, diferenciar posicionamentos políticos entre modernistas e acadêmicos, no circuito recifense, não é tarefa das mais simples. Poucos anos depois de ter saído da Escola de Belas Artes (onde foi presidente do Diretório Acadêmico), ainda trabalhando no ateliê de Ricardo Brennand em São João da Várzea, Abelardo da Hora já havia assumido a sua inclinação para as ideologias de esquerda. Contudo, seus conhecimentos sobre o movimento comunista nacional foram iniciados através da sua amizade com os ex-professores Casimiro Correia e Heitor Maia Filho, ambos pertencentes ao grupo de mestres da já tradicional Escola de Belas Artes (LEAL, 2006). O jornalista e escritor Weydson Barros Leal, no seu livro *Ensaio com Abelardo da Hora* (2006), transcreve um trecho do depoimento dado pelo escultor à Secretaria de Segurança Pública, quando esteve preso no período do Regime Militar implantado em 1964, em que o artista fala sobre a Escola de Belas Artes no início dos anos 1940:

A posição da Escola nessa época foi de luta contra o fascismo, e eu tinha na pessoa de Casimiro Correia (que tinha sido preso como comunista) e Heitor Maia Filho, os elementos que me orientavam politicamente. Foi através desses elementos que ouvi falar, pela primeira vez, mais seriamente do P. Comunista. (In: LEAL, 2006, p. 32).

²² São raros os estudos que se dedicam a levantar a presença do modernismo abstrato no Recife dos anos 1940 e 1950. Como referência, destacamos a trajetória do artista plástico pernambucano Montez Magno - analisada pelas pesquisadoras Clarissa Diniz (“Desdobrar. A obra de Montez Magno”. In: DINIZ; HERKENHOF; MONTEIRO (orgs.). Montez Magno. Recife: Editora Paés, 2010) e Ana Elisabete de Gouveia (“Os Microplanos de Montez Magno e os infra-minces de Duchamp: a hipersensível vastidão de um ínfimo intervalo”, Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba, 2012) – em estreito diálogo com a anterior presença da arte de Cícero Dias.

Efetivamente, Abelardo da Hora se filiou ao PC em 1947 – mesmo ano em que o Partido volta à ilegalidade depois de um breve período de participação democrática após o fim do Estado Novo em 1945. A meu ver, podemos identificar dois mundos estéticos que se diferenciavam de forma mais evidente em suas obras, mas que entrecruzavam alguns de seus personagens, quando se tratava do pensamento político-cultural. Tal complexidade não era privilégio do meio artístico-intelectual recifense. Em outros centros do país, contradições e disputas ideológicas colocavam, sobretudo, a Crítica de Arte em constante renovação.

Maria de Fátima Morethy Couto, no seu livro *Por uma Vanguarda Nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística* (2004), elaborou um levantamento e uma análise de variados discursos que circulavam no Meio de Arte do eixo Rio - São Paulo entre os anos 1940 e 1960. O teor político desses discursos permite a abordagem da História da Arte no Brasil sob o entendimento da “identidade brasileira” sendo formulada, via de regra, pelas pesquisas estéticas dos artistas/intelectuais e dos críticos.

Como a autora, brevemente, define:

Ao longo da história da arte brasileira, as dúvidas a respeito de nossa identidade cultural engendram duas atitudes antagônicas – uma de cumplicidade e submissão e outra de combate e rejeição – em relação à contribuição estrangeira (COUTO, 2004, p.20).

A “cumplicidade” e a “submissão” podiam ser encontradas nas manifestações do Romantismo, na virada do século XIX para o século XX, e correspondiam à política, do II Império, de constituição da cultura e do sentimento nacionalistas a partir de referências imagéticas e literárias que, em sua breve descrição, mais refletiam as convenções do tradicionalismo europeu. O Modernismo brasileiro, em seus aspectos de “combate” e “rejeição”, como endossa a autora, *suscitou uma dualidade de outra ordem: o desejo de ser, ao mesmo tempo, atual e autêntico* (COUTO, 2004: 21).

Sobretudo a partir do ano de 1945, as preocupações sociais e pacifistas dos movimentos políticos e artísticos do pós-II Guerra Mundial²³ foram acrescidas à

²³ Sobre o momento seguinte ao fim da II Guerra Mundial e pós Governo Vargas (Estado Novo) no Brasil, Maria de Fátima M. Couto destaca o posterior clima de otimismo econômico e de investimentos culturais no Sudeste: “Após a guerra, o país, que havia participado timidamente do conflito mundial, conhece um período de forte crescimento econômico e de modernização industrial. O fim do Estado Novo, simultâneo ao restabelecimento da paz na Europa, contribuirá igualmente para a criação de um clima de otimismo generalizado. (...) A emergência de uma nova elite econômica, urbana e industrial, que se queria cosmopolita, foi decisiva para a transformação da vida cultural das grandes metrópoles brasileiras. Sob a iniciativa de alguns membros dessa elite, são então criadas instituições artísticas de

herança intelectual e estética do modernismo dos anos 1920 e 1930. O debate ideológico da arte revelava uma função humanista do artista. Nestes cenários, do Rio de Janeiro e de São Paulo, nomes como Cândido Portinari e Di Cavalcanti se tornaram, incontestavelmente, referências históricas fundamentais. Sobre o primeiro, Maria de Fátima M. Couto afirma que era “*considerado por muitos o artista modernista por excelência, por conseguir conjugar sua visão humanista e seu interesse por questões sociais a uma intensa pesquisa plástica*” (COUTO, 2004: 39/40).

Contudo, as experiências artísticas e históricas da passagem da década de 1940 para a de 1950, no Brasil, colocaram, mais uma vez, o Meio de Arte em movimento para a reestruturação das poéticas visuais, da crítica e, por último, da recepção institucional. Estamos falando do amadurecimento do contato com as tendências do abstracionismo, principalmente, no Sudeste do país. Esta dinâmica de produção e conceituação artística, que se acrescentava ao Mundo da Arte do Brasil, não abandonou, por seu turno, a necessidade modernista de forjar o olhar nacional, era preciso edificar a contribuição brasileira dentro das transformações formais defendidas pelas escolas abstratas (Couto, 2004).

Este Mundo da Arte estava localizado, como bem enfatiza Morethy Couto, nos grandes centros urbanos e se mostrava bem mais plural e lento em suas mudanças do que normalmente as longas narrativas da História da Arte costumam demonstrar.

No final dos anos 1940, ainda que uma série de discussões e manifestações tenham abalado parcialmente a situação cultural do país, a polêmica entre os defensores da figuração e o pequeno número dos partidários da abstração continuava circunscrita à vanguarda intelectual e artística das metrópoles brasileiras. Além disso, a busca de uma “arte de tema brasileiro vista por olhos brasileiros”, busca essencial do ideário modernista, era ainda considerada, por muitos, válida, ao menos de fundamental importância (COUTO, 2004: 57).

A coexistência de projetos estéticos – e os motores sociais para as disputas ideológicas, principalmente, nas colunas dos jornais de maior destaque – passou a ser, historicamente, um fator de homogeneização das ações artísticas. Uniformizações

primeira importância, como, por exemplo, o MASP, os museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro e a TV Tupi, primeira cadeia de televisão da América Latina. É importante assinalar ainda a função do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, e o estabelecimento, nas dependências do MASP, no início dos anos 1950, da Escola Superior de Propaganda e do Instituto de Arte Contemporânea, encarregado da formação de artistas gráficos, designers e publicitários”. (COUTO, 2004: 46/47).

conceituais que ganham força com o princípio historicista tradicional de demarcar rupturas factuais.

As narrativas da História, como as entendemos, não são apenas “sobre” as organizações culturais, mas pertencem a elas. Seus alicerces e nossas relações com o conhecimento histórico pertencem a momentos e espaços específicos. Por este viés, Annateresa Fabris define o papel do historiador diante de “*um esforço crítico que nos permita compreender os discursos da modernidade e sobre a modernidade como partes essenciais de um conjunto de construções teóricas*” (FABRIS, 1994: 09/10). Tendo em vista a pluralidade dos processos sociais, a formulação de recortes históricos, segundo a autora, depende da formulação de “hipóteses”, apreensões teóricas que direcionam a vivência e a contribuição da pesquisa em arte. Especificamente sobre o Modernismo no Sudeste do Brasil, nos anos 1940 e 1950, e a diferenciação entre figurativismo social e abstracionismo (americano, construtivista, concreto), Fabris apresenta o seguinte argumento:

A ênfase dada a dois tipos de discursos contrapostos, um de natureza estática, o outro de teor sociocultural, não é gratuita quando se pensa nos elementos constitutivos da modernidade e do modernismo no Brasil. O discurso estético, pelo menos no âmbito da expressão plástica, revela-se redutor quando é confrontado com nossa peculiaridade artística, pois poderia nos levar a concluir apressadamente que a arte brasileira só se tornou moderna na década de 1950, no momento em que se articulou um projeto construtivo graças às vertentes concreta e neoconcreta (FABRIS, 1994: 14).

Resumindo, as categorias de análise da Arte Moderna no Brasil não podem ser uma “*adaptação*” das categorias usadas para as vanguardas europeias²⁴. Tais categorias

²⁴ Annateresa Fabris, contudo, defende uma aproximação do caráter político do artista de vanguarda europeu – ligado á tese de Peter Bürger (o artista/intelectual toma para si o papel de crítico e de construtor de uma lógica autônoma de contestação do meio de arte) – com a atuação dos modernistas paulistas do início do século XX, por exemplo. Neste sentido, podemos lembrar a dualidade do Modernismo brasileiro argumentada por Morethy Couto (2004) – “autêntica” e “atual” – sob um ponto de vista paradoxal, como elabora Fabris: “*Se a nossa modernidade vai se construindo de maneira complexa, quase aos saltos em certos momentos, levando os estudiosos mais recentes a enfatizar sua faceta sociológica na busca de uma compreensão mais dialética do fenômeno, não se pode deixar de notar que, paralelamente a uma atualização praticamente diária, delinea-se um comportamento peculiar, típico do modernismo de São Paulo, que pode ser comparado àquele da vanguarda na Europa. (...), o artista de vanguarda não contesta tanto as linguagens anteriores, mas, antes de tudo, a estrutura na qual a arte é produzida, distribuída e fruída. A “instituição arte” é questionada em dois níveis: como aparato e como ideologia segregadora que separa a produção artística da práxis vital em nome da autonomia. Ao contestar a “instituição arte”, a vanguarda torna-se autocrítica. Autocrítica não no sentido tautológico de Greenberg, mas autocrítica como visão crítica da estrutura social na qual a arte se insere*” (FABRIS, 1994: 18/19).

não se tornam universais e não estão direcionadas, exclusivamente, para a obra de arte em si.

Da mesma forma, podemos tomar o exemplo da disputa dos modernistas recifenses por espaço no salão de arte, mantido pelo Governo do Estado de Pernambuco, como um primeiro argumento para se entender que a presença do modernismo figurativo e humanista no Recife não teve seu caráter político resumido às temáticas sociais. Estas não seriam os únicos elementos de fuga das convenções formalistas da Escola de Belas Artes.

Assim como o discurso estético desenvolvido pela crítica de arte não incorpora seu teor político apenas na defesa ou condenação de específicos conteúdos de representação. Encontramos, como forma e ação política, a própria natureza e autoria do pensamento crítico que tinha nos jornais e suplementos de arte e literatura suas principais tribunas.

Tema controverso no Recife, a Crítica de Arte é questionada, por muitos, quanto à sua consistência, sua continuidade e, até mesmo, quanto à sua efetiva existência. Esta problemática para o entendimento do Circuito de Arte da cidade, ao longo do século XX, é o foco do trabalho realizado por Clarissa Diniz, Gleyce Kelly Heitor e Paulo Marcondes F. Soares, na organização do livro *“Crítica de Arte em Pernambuco. Escritos do século XX”* (2012), no qual reuniram e publicaram escritos de artistas, intelectuais e curadores desde a década de 1920 até o início dos anos 2000. Ao se colocarem diante do consenso histórico de que a crítica, em Pernambuco, inexistiu até os anos 1990, os pesquisadores apresentam a seguinte premissa conceitual para o estudo dos escritos selecionados e publicados: *“(...) enxergar um pensamento crítico que destoa das expectativas em torno de um modelo recorrente de crítica de arte, habitualmente argumentativo e judicativo”* (2012: 13). Em seguida, são enumeradas as alternativas de formato para esse conjunto de posicionamentos teóricos e de relatos: *“Ampliando o sentido de ‘texto crítico’, inquietações e discussões perpassam escritos diversos – cartas, artigos, manifestos, ficções, entrevistas, ensaios, manuais, depoimentos – (...)”* (2012: 13).

Para os pesquisadores, as particularidades da crítica desenvolvida em Pernambuco se tornaram o tema principal, não sob um viés comparativo com outros centros artísticos, mas com o objetivo de perceber como ela *“instaurava discussões específicas no seio de um repertório local de múltiplos embates”* (2012: 13). O que proporcionou um conjunto heterogêneo de produções textuais que abarca tópicos como:

as disputas entre vanguarda e tradição no seio da modernidade local; ideias sobre identidade, forma, conteúdo e função da arte; aspectos do circuito de arte e da relação da arte com o público e os espaços de exibição; etc.

O que se compreende é que a crítica de arte pernambucana, no final dos anos 1940, desdobrava a contínua busca pelo enquadramento e pela definição de categorias e de objetivos para o “avanço” da Arte na região. Neste Tempo e Território específicos, somam-se, por exemplo, as falas de Joaquim Inojosa, Gilberto Freyre, Joaquim Cardozo, Vicente do Rêgo Monteiro, Cícero Dias e Antônio Franca. O Mundo da Arte do Recife, permeado até mesmo pelas conceituações do “regional” e pela defesa de uma arte de perspectiva sociológica sobre o homem, suas paisagens e seus costumes, também se viu movimentado por polêmicas que ora atribuíam ao caráter estético o poder de atualizar a Arte, ora atentavam para a necessidade de explicar a Modernidade em seus modos de manifestar ideais sociais e políticos.

Evidenciando-se tantas divergências, o que parecia sobrar para o público eram as dúvidas. Em agosto de 1948, a exposição do pernambucano Cícero Dias, que havia voltado de um longo período na Europa, no salão da Faculdade de Direito do Recife e seus murais no edifício da Secretaria da Fazenda do Estado, talvez tenha gerado maior desconforto entre jornalistas, intelectuais e espectadores do que a própria exposição de esculturas de Abelardo da Hora²⁵. Em uma entrevista, dessa vez, republicada pela

²⁵ Usando o tom irônico, permitido aos colunistas e repórteres do Jornal Pequeno, Guerra Holanda teve a sua versão sobre a abertura da exposição de Cícero Dias publicada no dito jornal no dia 12/08/1948 com o título “Um ‘bicho do mato’ volta ao país do carnaval” (pág. 01). Seus comentários mais ácidos são, sobretudo, sobre o público presente:

“A exposição do pintor Cícero Dias, recentemente inaugurada em um dos salões da nossa Faculdade de Direito, foi, na noite de sua abertura, uma festa de homens de boas roupas e senhoras elegantes, reiniciando o hábito dos chapéus.

Prestigiado pelas famílias que têm suas raízes plantadas nos canaviais de Pernambuco, o ‘bicho do mato’ Cícero Dias voltou assim, gloriosamente, ao ‘País do Carnaval’.

Sua exposição está sendo um escândalo de cores berrantes, uma dinamite jogada no senso comum do nosso bom povo que invade o salão, somente pelo gosto de comentar os quadros de Cícero, sua abstrata poesia.

Um estudante de certo espírito escreveu em um livro que esteve por lá, recolhendo impressões: ‘não gostei da exposição porque os quadros estavam de cabeça para baixo’.

Na verdade, quem está acostumado com a pintura de Teles Júnior, de cores e contornos mais fiéis à paisagem do que um padre ao texto do evangelho, estranha, escandaliza-se, sente-se distante dos trabalhos de Cícero como se estivesse assistindo a uma exposição de anedotas picturais. Não queremos e nem é de nossa competência entrar no mérito artístico desse pintor que não ficou todo Paris, nem todo Brasil. Suas cores verdolengas lembram o menino do engenho Jundiá; enquanto os motivos de sua arte é Paris, pelo sentido universal que parte deles. Mas o que nos cabe, aqui, é registrar o acontecimento, um acontecimento escandaloso, vamos dizer”.

Segundo a matéria, a exposição não contava apenas com pinturas. Fazia parte da exposição uma coleção de objetos pessoais, de documentos e de cartas recebidas pelo artista, tais como: objetos do engenho Jundiá, um pincel usado por Picasso, cartas de Paul Eluard, Mário de Andrade e Graça Aranha e um poema de Murilo Mendes.

Revista Região, Cícero Dias responde com a brevidade de quem mais sente e vivencia do que analisa. A visualidade da arte abstrata geométrica - que, segundo Morethy Couto(2004), também foi alvo da teorização crítica para o estabelecimento de projetos construtivistas como modalidade de pensar politicamente a relação entre arte e sociedade – ganha, na fala de Cícero Dias, ares de desejo: “*É preciso conduzir a arte à vida cotidiana*”²⁶.

A Revista, que, na referida edição, também contava com a capa feita pelo próprio Cícero Dias, reproduzia trecho da entrevista, concedida ao Diário de Pernambuco, em que o artista responde como a sua relação com a produção de outros artistas refletia o seu próprio sentido de “atualidade” em arte:

Repórter: Continua latente a influência da pintura francesa no Brasil?

Cícero: Não só no Brasil, mas em todos os países onde mais se tem desenvolvido a pintura moderna.

Repórter: Durará essa influência e contribuirá para afirmação de uma arte com características brasileiras?

Cícero: Essa influência perdurará por muitos anos e será sempre benéfica, de vez que nenhum grande movimento artístico se objetivou alheado das influências.

(...).

Repórter: Dos pintores novos da Escola da França, qual o que tem exercido mais influências?

Cícero: Justamente Picasso. Sua obra é todo um conjunto de realizações plásticas as mais atuais. A arte que não é atual não resiste. Não há passado nem futuro em arte. (Revista Região, agosto de 1948, p. 07).

Em seguida, a entrevista se volta para o questionamento diante da arte abstrata.

Repórter: Em todo esse movimento moderno da pintura, não há alheamento da expressão poética?

Cícero: Não acredito. Existe em todos os movimentos, mesmo em movimentos de pintura abstrata um estado de poesia plástico permanente.

Repórter: Mesmo essa pintura pura, em que a forma e a cor são os únicos elementos da valorização?

Cícero: Perfeitamente. As cores puras nunca traíram, ao contrário, são francas, foram as cores que se empregaram na grande época da pintura. Os azuis egípcios, os brancos gregos, os ocres etruscos, enfim, o homem do povo sempre usou a cor pura. Tanto estou convencido disso que nunca esqueço de levar meus quadros a Escada, na persuasão de que sua valorização cresce em contato com o povo.

²⁶ Revista Região, agosto de 1948, p. 07.

Repórter: Os murais da Secretaria da Fazenda atendem a esse princípio?

Cícero: Pois não. Apenas o burguês se choca com essa manifestação de arte. É preciso, repito, conduzir a arte à vida cotidiana. (Revista Região, agosto de 1948, p.07).

Contudo, era no caldo dos tradicionalismos, modernismos e regionalismos que se pensava o futuro das práticas artísticas e, por isso mesmo, sociais no Recife pós-Estado Novo e que, também, pertenciam aos interesses nacionais de modernização. As razões que já emergiram, neste texto, para a narrativa da busca por reconhecimento e por espaços de exibição e de discurso, por parte dos ditos modernistas, reforçam, no entanto, a abordagem da negação e do distanciamento crítico diante da Arte Acadêmica. O que se compreende é que as motivações iniciais para a fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife e, posteriormente, do seu Atelier Coletivo, foram alinhadas pelos modos de circulação em esferas sociais específicas e que traziam em si tanto os aspectos da cooperação e das convenções, quanto o das disputas que pautavam a crítica institucional (escolas, políticas públicas, a Crítica, etc.).

1.3 Coletividades em projetos

A configuração mimética de paisagens e de personagens, “heróis”, históricos na pintura e de temas clássicos Greco-romanos na escultura foram os marcos da produção plástica da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP) até meados dos anos 1950. Fundada em 1932, a EBAP foi o resultado de uma ação independente de artistas descontentes com a carência, no Recife, de uma instituição de formação artística nos moldes da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A comissão idealizadora da proposta foi formada por artistas pertencentes a famílias ricas e influentes. Alguns já atuavam como professores em outros centros educacionais como a Escola Politécnica e o Liceu de Artes e Ofícios. Eram eles: Bibiano Silva, Jaime Oliveira, Balthazar da Câmara, Murillo La Greca, Henrique Elliot, Emílio Franzosi, Heitor Maia Filho e Abelardo Gama.

Já no final dos anos 1950, a primeira edição da Revista da Escola de Belas Artes narra todo o processo de fundação e a iniciativa, ainda nos anos 1930, de recorrer ao auxílio financeiro público. Neste sentido, os artistas professores são lembrados como abnegados homens de Arte por não terem solicitado o pagamento de seus salários:

Outras comissões incumbiram-se de solicitar a colaboração dos poderes públicos e de angariar os recursos pecuniários para a

instalação de gabinetes e a compra de materiais didáticos, nenhuma referência existindo, nas atas iniciais, sobre compensações ao professorado, omissão que vinha ressaltar o idealismo dos fundadores. Com efeito, durante dez anos, os auxílios financeiros, constantes de subvenções municipais, estaduais e federais, e as rendas provindas de matrículas, foram exclusivamente aplicadas no melhoramento dos ensinamentos a que se propunha a Escola (Revista da EBAP, nº01, 1957, p.07)²⁷.

Ainda em 1932, foi alugado o casarão situado na Rua Benfca, região nobre do Bairro da Madalena, e entre os professores nomeados estavam: Gervásio Fiorante Pires Ferreira, José Maria Carneiro de Albuquerque e Melo, Francisco Barreto Rodrigues Campelo, Mário Carneiro do Rêgo Melo, João Alfredo Gonçalves da Costa Lima, Newton Maia, Manoel Caetano Filho, Domingos da Silva Ferreira, Jaime Estácio de Lima Brandão, Heitor Maia Filho, Abelardo de Albuquerque Gama, Giacomo Palumbu, Álvaro Amorim, Balthazar da Câmara, Fédora Monteiro Fernandes, Murillo La Greca, Mário Nunes, Henrique Elliot, Henrique Moser, Bibiano Silva e outros. Entraram, tempos depois, Joaquim Cardozo e Luiz Nunes: nomes que abriram caminhos para a arquitetura modernista.

Quanto às dificuldades financeiras, estas só foram solucionadas quando a EBAP passou a integrar a Universidade do Recife nos anos 1940.

A despeito de haver sido, logo em dezembro de 1932, considerada, pelo governo estadual, como de utilidade pública, as dificuldades econômicas persistiram até a fundação da Universidade do Recife, em 1946; eram o estorvo que se antepunha ao reconhecimento, por parte do Ministério da Educação, dos cursos ministrados na escola (...).

Surge um novo período para a Escola de Belas Artes de Pernambuco, em 1946, quando, criada a Universidade do Recife, a ela se incorporou juntamente com a Faculdade de Direito, a Escola de Engenharia, a Faculdade de Medicina e a Faculdade de Filosofia do Recife, por efeito das condições que lhe propiciaram, em quatorze anos, todos os administradores e professores (Revista da EBAP, nº 01, 1957, pp. 11/12).

Dessa forma, os professores e alunos da EBAP conquistaram o reconhecimento profissional que, segundo o próprio autor da matéria, já era atribuído “à *Escola de Engenharia onde, se bem que resumidamente, se aprendia a arte de projetar, com o privilégio de exercer-se legalmente a profissão*” (p. 11).

²⁷Breve Crônica da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco, ano I, nº I, Universidade do Recife, 1957, p. 07.

No mesmo ano em que a Escola de Belas Artes se torna, reconhecidamente pelo Governo do Estado, a instituição acadêmica formadora dos artistas pernambucanos e, dessa forma, representante do modelo de arte adotado oficialmente, foi idealizada a já citada Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR). A associação modernista teve, como nos conta Wilton de Souza ao relatar o seu momento de ingresso na SAMR (em 1949), um caráter de continuidade representativa das vanguardas no Recife a partir do fato de que alguns dos seus integrantes haviam feito parte, na década de 1930, do Grupo dos Independentes do Recife. Wilton de Souza, em seu depoimento, contextualiza a geração anterior de modernistas:

Dentro da nossa formação, já estava havendo um período em que existia a briga entre os acadêmicos e os modernistas. Então, como eu estava começando a dizer, antes da criação da Escola de Belas Artes, existia uma briga entre pintores que pintavam só naturezas mortas. Naturezas mortas eram arranjos que faziam de frutas e pintavam abacaxis, pintavam laranja, sapoti, faziam aquele conjunto, aquele arranjo e pintavam. Como, também, de flores. Outros tantos artistas acadêmicos que começaram a se rotular de impressionistas. Descobri que tinha um professor muito bom, um grande amigo meu, chamado Mário Nunes, era um dos fundadores da Escola de Belas Artes, e ele era considerado impressionista. (...). Mas, acontece o seguinte: existia, na década de 30, um grupo de artistas independentes, chamavam-se Os Independentes. (...). Eram eles que contestavam o ensino que a Escola de belas Artes se propunha: de formar artistas, dar diplomas aos artistas, você ser doutor na arte, como hoje tem. (...). Então, existiu esse movimento. Na época, os modernistas eram: Hélio Feijó, Francisco Lauria, (...), tinha Lula Cardoso Ayres, Augusto Rodrigues. (...). Esse clube dos Independentes foi criado paralelamente à Escola de Belas Artes, 1932, década de 30. Então, tinham os salões oficiais de pintura, que eram feitos no Museu do Estado, e eles começaram a ser cortados. Então, eles começaram a dizer que os acadêmicos não eram artistas, eram copiadores, a briga era essa. Não sabiam desenhar, eles [os modernistas] é que sabiam porque os modernistas, quer dizer, os Independentes, faziam uns quadros diferentes. (entrevista concedida em julho de 2013).

No processo descrito, o Salão de Pintura do Museu do Estado é, mais uma vez, marcado como espaço de disputa por reconhecimento.

Laura: Então, a gente pode entender que a Escola de Belas Artes era representante do conceito de “bom gosto” que o Governo do Estado queria divulgar no Salão?

Wilton de Souza: Era, e premiava somente os acadêmicos. Então, foi por isso que surgiram os Independentes, na década de 1930, já contestando essa política errada. E tinham grandes valores da época, como Lula Cardoso Ayres e outros tantos pintores. (entrevista concedida em julho de 2013).

Por meio desta disputa por reconhecimento, o Grupo dos Independentes chegou a realizar dois salões independentes de arte moderna ainda nos anos 1930 (RODRIGUES, 2008). Voltando à percepção da SAMR como continuidade do projeto do Grupo dos Independentes, o personagem central dessa transição é o artista Hélio Feijó. Desenhista e pintor, Hélio Feijó também era ilustrador e reconhecido na área do desenho arquitetônico por ter atuado na equipe do arquiteto modernista Luiz Nunes, antes da ditadura varguista (1937-1945), ainda na gestão de Carlos de Lima Cavalcanti, o Interventor do Estado anterior a Agamenon Magalhães (CAVALCANTI, 2001). Em 1937, com a implantação do Estado Novo, esteve entre o grupo de artistas presos por ser filiado ao Partido Comunista. Na década seguinte, sua atuação como um dos fundadores da SAMR ocorre em paralelo ao seu trabalho na Diretoria de Documentação e Cultura (DDC)²⁸ da Prefeitura do Recife. No referido órgão, Feijó dispõe de certa liberdade para promover eventos, sobretudo, no âmbito das artes plásticas²⁹.

Como integrante fundador da SAMR, Feijó, ainda em dezembro de 1945, obteve espaço em alguns jornais para divulgar suas opiniões sobre arte e os objetivos da associação que acabara de idealizar com amigos. É o que podemos observar a partir de seu texto “*Divulgação da Sociedade de Arte Moderna do Recife: para defesa das artes do nosso tempo*”, publicado no *Jornal Pequeno*³⁰. Em seu posicionamento, a noção de Arte Moderna, traduzida como “arte do presente” e “verdadeira”, encontra a intenção

²⁸ Dirigida pelo intelectual Césio Rigueira Costa, a DDC foi fundada no início dos anos 1940. Sua sede estava situada na Avenida Guararapes e contava, em sua estrutura, com auditório para palestras, biblioteca e uma coleção de discos de música clássica que podiam ser consultadas pela população. Ao longo dos anos, a DDC promoveu viagens de pesquisadores sobre arte popular, exposições e palestras. Segundo depoimento de autoria de Ladjane Bandeira, a DDC se tornou, anos depois, a Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife (In: SILVA, 1978: 55).

²⁹ Obtiveram destaque, fora a exposição de Abelardo da Hora, as exposições de Augusto Reynaldo e Reynaldo Fonseca, além do fotógrafo Delson Lima. Todos envolvidos nas ações da SAMR. (Ver: Guerra de Holanda, “Ladjane no seu atelier”, *Jornal Pequeno*, 14/08/1948, pp. 01 e 05). Já no campo das artes cênicas, os jornais noticiavam que Hélio Feijó, também com patrocínio da DDC, projetou a Barraca de Espetáculos do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) situada na Base Naval do Recife (Nota “Teatro do Estudante”, *Jornal Pequeno*, 16/09/1948, p. 02).

³⁰ *Jornal Pequeno*, 03/12/1945, p.04. Tudo indica que o nome da associação foi criado por Hélio Feijó e outros artistas ao final de 1945, conseguindo destaque social, apenas, em 1948, a partir da parceria entre Feijó e Abelardo da Hora.

pedagógica de educar o gosto da população na recepção das influências dos artistas de vanguarda europeus e modernistas nacionais.

Na ideia de preservar e propagar o sentido atual das Artes, com as suas características fortemente definidas pelas concepções estéticas e realizações plásticas dos intelectuais e artistas da vanguarda, tomamos a iniciativa de reuni-los, numa organização de eficiente programa, visando educar e servir ao público nesse setor. É nosso propósito substituir o nosso esforço isolado – de mais de 10 anos de luta – por uma associação de maiores valores capazes de ampliar as possibilidades do movimento para criação de um clima artístico VERDADEIRAMENTE MODERNO no Recife. (Jornal Pequeno, 03/12/1945, p.04).

A defesa da Arte Moderna, no Recife, precisava ser um projeto eficiente em que o artista não atuasse apenas para divulgar sua produção particular. A SAMR começa a trazer para o discurso sobre as vanguardas, na cidade, o argumento da construção coletiva em torno de um programa artístico comum. Contudo, ao pensarmos no sentido coletivista, torna-se necessário buscar as características que distinguem a SAMR da Escola de Belas Artes, também estruturada sob uma lógica de agrupamento de artistas que se organizaram em prol da educação artística.

A necessidade de educar o gosto do público, no caso da EBAP, encontra um programa didático e um currículo de disciplinas imposto nacionalmente. Já na SAMR a educação artística priorizou ações que visaram tentativas de popularizar e facilitar o acesso de uma forma que o próprio cotidiano fosse invadido por novos valores estéticos.

A desorientação em que se encontram o público e os profissionais acadêmicos, nos assuntos de Arte, até mesmo aqueles que procuram formar cultura sem base sólida de conhecimento e sentimento artístico, tem sido, entre nós o mais forte entrave para trazermos a Arte ao nível da justa compreensão, comum aos outros centros de maior desenvolvimento de progresso. (...).

Referimo-nos aqui a todas as manifestações das artes plásticas, centro de interesse da nova sociedade que estamos fundando, para influir num mais acertado critério de seleção de valores relacionados com a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema, o ballet, o teatro e a arquitetura no que diz respeito à casa e ao edifício público, às construções industriais e às soluções urbanísticas, ao mobiliário e aos objetos de adorno e uso doméstico e tudo mais que cria para o homem a sua ‘atmosfera’ (Jornal Pequeno, 03/12/1945, p. 04).

Em seguida, Feijó apresenta exemplos práticos de ações voltadas para o barateamento de técnicas e da obra de arte como um compromisso assumido pela Sociedade em suas reuniões. Um dos exemplos é o incentivo à reprodução de trabalhos: *“Imaginamos, então, fazer, também, trabalhos nossos, nos diversos processos de multiplicação, de maneira que pudéssemos vendê-los a preços baixíssimos, (...), sem prejuízo material para o nosso esforço, em função do limite de tiragem de cada série”*. O interesse por um acesso mais ampliado a partir das cópias tem, em seu texto, também, conotação de enfrentamento da lógica do mercado:

Lembramo-nos do interesse que despertaram, entre nós e fora daqui, as placas-negativas, que desenhei sobre trechos demolidos da cidade, (...), repetidos os exemplares, (...), que os vendi e dei, (...), a despeito do preconceito do original-único dos colecionadores burgueses. (Jornal Pequeno, 03/12/1945, p. 04).

Tal enfrentamento do mercado, ainda em seu caráter ideológico no discurso do artista, desdobra-se não apenas em uma categorização social dos modos de fruição (burgueses ou não-burgueses), mas também propõe o planejamento de escolhas de técnicas artísticas:

Combinamos, então, realizar novos trabalhos nesse processo que engendrei [as placas-negativas] e nos outros processos clássicos da água-forte, litografia, gravados em madeira e materiais plásticos e ligas metálicas, lumi-printing, aguatinta e novas experiências, que nos permitam uma tiragem de trinta ou mais exemplares, para, a baixo custo, espalharmos entre os não considerados burgueses capazes de desejar a nossa morte antes do tempo para terem em casa um objeto de arte. (Jornal Pequeno, 03/12/1945, p. 04).

Em 1948, por ocasião da abertura da exposição de esculturas de Abelardo da Hora, a SAMR volta a aglutinar um número maior de colaboradores. O que nos permite, hoje, compreender a SAMR como embrião de planejamentos que, quatro anos mais tarde, direcionaram as intenções do Atelier Coletivo da SAMR. O depoimento de uma das artistas plásticas mais atuantes naquele momento em prol da SAMR, Ladjane Bandeira (In: SILVA, 1978), descreve como a Sociedade foi o resultado de uma atuação mais plural de artistas. Ladjane foi apresentada a Hélio Feijó, no início de 1948, pelo artista José Teixeira, pouco depois de ter conhecido Abelardo da Hora. A pintora, também jornalista, atribui a esses encontros e relações os motivos para o entusiasmo que tomava conta daqueles que se aproximavam do grupo:

Tentei outros contatos com outros artistas. Mas viviam retirados, distantes, incompreendidos.

Foi então que conheci Hélio Feijó e senti que ele poderia tornar o ambiente artístico recifense mais movimentado, mais atuante e com maiores possibilidades de ser compreendido e aceito.

Falou-me que pretendia fundar uma sociedade à qual chamaria de Sociedade de Arte Moderna do Recife, e era sua intenção – logo o notei – concorrer com a Escola de Belas Artes com a qual vivia às turras. Perguntou-me se eu aderiria à iniciativa e o ajudaria, acrescentando que já contava com o apoio de Abelardo da Hora, que, interessado em reunir os artistas locais para quebrar a frieza artística do Recife e divulgar melhor e mais adequadamente a arte, trabalharia conosco em prol da Sociedade.

Concordei de imediato.

(...).

Nós três (Hélio, Abelardo e eu) nos encarregamos de convidar os artistas que compareceram alegremente.

Como resultado da primeira eleição, Hélio Feijó se tornou presidente da nova sociedade, Abelardo da Hora vice-presidente e eu secretária. Ela contava com nomes como o de Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, Aloísio Magalhães, Reynaldo Fonseca, Gilvan Samico, Maria de Jesus Costa e vários outros. (In: SILVA, 1978: 55).

O processo de financiamento da exposição de Abelardo da Hora, como relatado pelo próprio no livro *Memória do Atelier Coletivo* (SILVA, 1978), ajuda-nos a perceber modos de cooperação entre agentes a partir de um objetivo comum: popularizar a Arte Moderna. Ao conhecer o Hélio Feijó, funcionário da Diretoria de Documentação e Cultura, Abelardo da Hora encontra o agente intermediário para que se consiga o patrocínio da instituição municipal e, ao mesmo tempo, sejam viabilizados espaços de debate e divulgação da Sociedade. A partir da exposição de Abelardo da Hora, como podemos constatar em sua entrevista dada à Revista Região, o caráter “anti-burguês”, defendido por Feijó, encontra o figurativismo humanista e denunciador das desigualdades sociais.

O ano de 1948 se torna importante, nesta pesquisa, para o entendimento das experimentações vivenciadas posteriormente no Atelier Coletivo, a partir do propósito de articular a divulgação da Arte Modernista local com o momento de formação de jovens artistas. São os casos, por exemplo, de Wilton de Souza, do seu irmão Wellington Virgolino e do, também estudante, José Cláudio da Silva. Narrativas brevemente introduzidas no início deste capítulo.

O encontro desses jovens interessados por arte com os ambientes da SAMR e da DDC foi marcado pela busca do que Wilton de Souza define como “*liberdade de expressão*” e, neste sentido, também, pela recusa em ter uma formação artística universitária. O que, no caso da Escola de Belas Artes de Pernambuco, significava uma série de enquadramentos e de limitações experimentais e estéticas. Retornando ao modo como os irmãos Wilton e Wellington transitaram entre a vida escolar e o contato com artistas já atuantes, como os já citados Darel Valença e Ionaldo Cavalcanti, o ensino médio (antigo ginásio) realizado no Ginásio Pernambucano foi uma entrada importante no universo de preocupações artísticas. O incentivo vinha de professores como Vicente do Rêgo Monteiro (Desenho) e Aníbal Fernandes (Francês) que, além de diretor do Diário de Pernambuco, era casado com Fédora do Rêgo Monteiro, pintora, professora e diretora, na época, da Escola de Belas Artes. Juntam-se a tudo isso, os momentos de passeio e conversa entre amigos pelo centro da cidade, pela Praça Maciel Pinheiro, onde desenhos, caricaturas, esboços eram feitos ao ar livre.

Ao final dos anos 1940, José Cláudio da Silva, natural de Ipojuca, já se encontrava no Recife. Realizou o ginasial como interno do Colégio Marista, onde estudou com Ivan Carneiro. Pouco tempo depois, já estudante da Faculdade de Direito, começou a conhecer o universo artístico recifense a partir das exposições financiadas pela DDC, principalmente as de Abelardo da Hora e de Cícero Dias. Para todos esses novatos e inexperientes artistas, a DDC e a SAMR foram se constituindo nas duas entidades fundamentais para a expansão de seus conhecimentos e das suas relações.

A Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife, fundada em 1945, atuou como espaço de aglutinação em meio às divergências entre os pensamentos e as práticas artísticas que mais se evidenciavam e, por sua abrangência, ganhava fervorosos elogios nos jornais da época. Elogios feitos, principalmente, ao seu diretor, o intelectual Césio Rigueira Costa. Sua política de patrocínio cultural esteve voltada para a cultura popular – principalmente o artesanato de barro e as danças folclóricas -, para os acadêmicos da EBAP – que também tinham suas exposições financiadas – e para os modernistas, principalmente por meio das artes plásticas. Mas, como centro cultural de referência, a DDC se destacou com sua estrutura para proporcionar gratuito acesso a uma formação independente em história da arte.

Nos jornais, podemos encontrar a divulgação dos eventos, das palestras e das dependências do órgão. Contudo, os serviços e vivências oferecidos pela instituição são descritos por José Cláudio e Wilton de Souza.

Eu me lembro que a DDC tinha uma discoteca, que, naquela época, era raro uma pessoa ter um passa-disco e, muito menos, de obras de música clássica. E na DDC tinham algumas cabines onde a gente fazia um programa. Via o catálogo, programava e passava uma hora ouvindo música. A gente se inscrevia e não pagava nada. A primeira música clássica que eu ouvi foi lá. (José Cláudio em entrevista concedida em setembro de 2013).

Já Wilton de Souza inicia sua narrativa sobre a DDC ao contar como conheceu o artista e designer gráfico Aloísio Magalhães:

Eu conheci Aloísio no DDC. Ele era funcionário da prefeitura, no DDC. Era sobrinho do ex-governador Agamenon Magalhães. Então, todo mundo tinha certo aparato com ele. Trabalhavam juntos Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, ele. Isso tudo no DCC. O DDC era uma coisa espetacular. Eu devo a minha formação inicial, de conhecer pintores de outros países, por causa do DDC. Aprendi a gostar de música. Veja, já gostava de música clássica, eu adorava. (...). Então, o DDC era no nono andar do edifício dos bancários, na Av. Guararapes. (...). O Dr. Césio Rigueira Costa era como o Secretário de Cultura da Cidade, era o setor de cultura da prefeitura. (...). Começou com Manoel de Souza Barros. Depois, foi Césio Rigueira Costa. Foi o que criou o curso de Biblioteconomia, na Prefeitura e no Estado. (...). Então, nesse nono andar tinha uma biblioteca. A biblioteca era sobre Artes Plásticas, Música, Teatro. Isso, você ia lá, tinha a biblioteca toda formada, tudo bem arrumadinho. Tudo funcionando de uma maneira espetacular. (...) Existia um outro departamento que era a chamada discoteca. (entrevista concedida em julho de 2013).

Em sua fala, Wilton ainda especifica que havia seis cabines de audição individual e um auditório para 50 pessoas onde, todos os sábados, um disco era selecionado para a plateia de visitantes. Dessa forma, o artista encontrava espaços e interações que alimentavam sua preferência por uma formação *autodidata* e o entendimento da Arte Modernista como linguagem ideal para sua *liberdade de criação*. Em sua necessidade de se liberar da lógica de representação (mimética) acadêmica, Wilton de Souza afirma: “*Eu parti para o Modernismo, para o desenho moderno, quer dizer, seguindo a liberdade de expressão. A nossa coisa foi a liberdade de expressão*³¹”.

No entrecruzamento de espaços e agentes surgiram os cursos promovidos pela Sociedade de Arte Moderna. Cursos de pintura, desenho, gravura, etc., ministrados

³¹ Entrevista concedida à pesquisadora em julho de 2013.

pelos próprios integrantes da associação. Dessa forma, o perfil educativo da SAMR foi sendo definido.

Apesar de ter sido idealizada em 1945/1946, a SAMR foi registrada em cartório em 1949 por Hélio Feijó, presidente da entidade. Momento em que foram definidos os objetivos e as regras de funcionamento³². Como podemos perceber a partir do seu Estatuto publicado em 1950 (a essa altura, tendo Abelardo da Hora como presidente):

Art. 1º - A SOCIEDADE DE ARTE MODERNA DO RECIFE, fundada a 20 de Janeiro de 1946, com sede na capital do Estado de Pernambuco, tem por fim, independente de raça e credo político ou religioso, contribuir para o desenvolvimento cultural e artístico do Recife e pugnar pela expansão de uma arte bem orientada, educando o público e instruindo-o na seleção de valores (Estatuto da SAMR, 1950, p. 03)³³.

As estratégias de divulgação e de reconhecimento adentravam modos de burocratização, também, nas ações da entidade modernista. Mesmo na defesa de necessidades consideradas diferentes (*liberdade de expressão* e, cada vez mais, educação democrática sobre arte), práticas e espaços de visibilidade ocupados pelos profissionais das Belas Artes continuavam a ser buscados pelos modernistas. Chama atenção, ainda, o fato de que o modelo de *democratização* do conhecimento artístico não estava restrito ao acesso, mas pregava a finalidade, um tanto paternalista, da formação do gosto ou “*seleção de valores*” artísticos.

Em seguida, o Estatuto apresenta objetivos mais específicos que desdobram, em práticas, a definição da SAMR em seu 1º Artigo. Eram os objetivos:

- a) zelar pelos interesses dos artistas e intelectuais associados;
- b) intensificar o intercâmbio cultural e artístico com todos os países do mundo, pela aproximação entre artistas, representação junto aos centros culturais nacionais e estrangeiros e permuta de publicações;
- c) propagar as manifestações de arte popular locais;
- d) patrocinar exposições de artistas estreatantes, nos quais se reconheça o mérito;
- e) denunciar ao público as exposições de interesse agiotário e as manobras comercializantes das artes;
- f) manter cursos de aprendizagem realizando conferências e projeções cinematográficas sobre assuntos de interesse artístico e outros meios de divulgação;

³² Cópia do Livro de Registro de Pessoa Jurídica do 1º Cartório de Registro de Títulos e Documentos, acervo pertencente a Wilton de Souza.

³³ Acervo Wilton de Souza.

- g) ajudar às organizações e aos particulares que se proponham a aceitar e difundir a orientação atual da arte, sem prejuízo para os artistas;
- h) manter para o público e seus associados uma filmoteca, uma discoteca e uma biblioteca de arte;
- i) fomentar os trabalhos de equipe (em projetos, decorações e murais) e realizar arte para o povo;
- j) organizar uma galeria de arte moderna;
- l) credenciar-se no sentido de obter a oficialização das suas escolhas entre os candidatos mais capazes de aproveitamento das BOLSAS DE ESTUDO que se apresentem relacionadas com as artes;
- m) facilitar aos seus associados a aquisição de materiais indispensáveis aos trabalhos artísticos;
- n) incumbir-se da fiscalização e cobrança de direitos autorais de seus associados bem como de membros de associação congênera nacional ou estrangeira, quando solicitada e aprovada em sessão ordinária;
- o) fiscalizar a observância às tabelas oficiais de honorários e custo dos trabalhos de arte;
- p) defender a todo transe os interesses da classe. (Estatuto da SAMR, 1950, pp. 03/04).

Marcadamente, o caráter de experimentação técnica e de combate ao tradicionalismo (típico da herança do Grupo dos Independentes e de outros modernistas locais, mesmo entre aqueles que formularam visões regionalistas) é somado ao olhar guiado pelo ideário humanista, pós-Segunda Guerra, de produção de uma arte que “fale” ao “povo”, sobre o “povo”. Por este viés, destacamos, também, que a SAMR, para além de obter apenas a legitimação social, garantiu para si a autoridade legitimadora. Constam determinados, também, os órgãos da Sociedade de Arte – Assembleia Geral, Diretoria e Conselho Consultivo – e suas atribuições. Assim como as especificações dos direitos e dos deveres dos sócios, divididos em seis categorias: fundadores, efetivos (contribuintes com uma taxa mensal de Cr\$ 10,00), cooperadores, coletivos, correspondentes e honorários.

Sob estes postulados, a SAMR lançou as bases de uma estruturação particular de ideais artísticos e processos estéticos que fundamentaram as futuras vivências do seu Atelier Coletivo. Sendo a atividade de pesquisa uma ação de encontros e articulações entre contextos, ela se torna possível, neste trabalho, a partir de referenciais sobre a diversidade de interações e disputas por visibilidade no universo artístico recifense; no qual jornalistas, artistas e instituições públicas participaram ativamente das circunstâncias políticas que abarcaram: teorizações críticas acerca dos modernismos e

suas especificidades locais; projeções sobre o futuro da arte; modalidades de formação artística; complementaridade entre produção estética, público e perspectivas históricas; olhares sobre a cidade e sua dinâmica cultural e, sobretudo, a autoimagem do artista que transita e constrói aproximações variadas entre mundos particulares e territórios de coletividades.

De que maneira os planos artísticos e sociais da SAMR se desdobraram e se remodelaram no surgimento do Atelier Coletivo no início dos anos 1950? Como seus fundadores participaram da dinâmica coletiva interna e externa ao grupo e a transformaram em princípio de formação do artista, observando-se implicações das instâncias legitimadoras e do mercado? Como o conceito da Cooperação, no viés aqui tratado a partir de Howard Becker, pode facilitar a abordagem do modelo de Artista Moderno que se constituía nos diálogos, nas interações, nas vivências artísticas (o que circunda obras e pensamentos) e, sobretudo, nas estratégias que fundamentaram uma identificação (ou visibilidade) coletiva aos integrantes do grupo?

Estas são questões que tecem continuidades entre o primeiro e o segundo capítulos, sendo este último, também, espaço para que a cultura artística local seja de fundamental importância para a percepção de escolhas próprias ao fazer artístico (ALPERS, 2010).

CAPÍTULO 02

COLETIVO EM PRÁTICAS DE FORMAÇÃO E DE EXPOSIÇÃO

2.1 Expondo o jogo das convenções

No capítulo anterior, introduzimos o nosso estudo, a partir de uma perspectiva coletivista, sobre o cenário das artes plásticas no Recife da segunda metade dos anos 1940. Ao tratarmos, sobretudo, da estruturação da Sociedade de Arte Moderna do Recife, a partir do biênio 1948/1949, percebemos que as trajetórias artísticas, de jovens e de veteranos, não existiam apenas de forma paralela. Elas passavam a corresponder umas às outras. Historicamente, entrevemos que os caminhos individuais dos nossos personagens foram constituídos pelo compartilhamento de espaços e estratégias de atuação.

Assim como, também, somos conduzidos por narrativas que exploram a interligação entre órgãos públicos culturais, ateliês, praças, parques, ruas, e estabelecem a relação entre formação, autorreconhecimento artístico, e a circulação pela área central da cidade. Esta última sempre marcada, em nossa memória, pela efervescência urbanística, política, econômica e cultural. Contudo, também, percebida e incorporada em seus aspectos conflitantes diante da euforia modernizadora.

Em seu livro *O Movimento e a Linha: presença do Teatro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*, Flávio Weinstein Teixeira (2007), inicialmente, expõe com considerável amplitude as diversas facetas do Recife como palco de inúmeras contradições e disputas em suas dimensões sociais, de usufruto do espaço urbano, político-econômicas e culturais. Esta última esfera foi compreendida em sua intensa atuação e objetivos de acompanhar e contribuir para o universo de transformações cada vez mais rápidas. Sobre o que estava se configurando como uma crise do desenvolvimento urbano, Flávio Weinstein afirma que:

Será a essa altura, na passagem para o século XX, que o Recife viverá a angústia de afirmar sua posição hegemônica – como se verificará por sua *ânsia de modernidade*, seja no âmbito urbanístico, seja no cultural. O período posterior aos anos 1940/50 é, contudo, aquele em que com mais intensidade a cidade vivencia um crescimento acelerado associado a uma tênue reconfiguração de seu tradicional papel (ou pelo menos um ensaio, não muito bem sucedido, ao final, de reconfiguração).

Se seu crescimento mais ou menos flutuou ao sabor das conjunturas de expansão dos mercados externos, o Recife, em contrapartida, desde suas origens manteve traços característicos

muito fortes. Por se tratar de um espaço urbano fundado sobre planície aluvial, fortemente recortada por rios, braços de rios, camboas, alagados diversos, sua porção de solo protegido das águas foi sempre muito exígua. Evidentemente, a ocupação de tais solos resultou na prevalência dos interesses dos grupos social e economicamente mais sólidos. Nas margens dos alagados e mangues, em função mesmo de suas naturais dificuldades de aproveitamento, ficaram relegados os despossuídos e deserdados de todos os títulos. Foram em tais áreas destituídas de atrativos que proliferaram os mocambos. Socialmente distintos, os solos secos e alagados não se constituíram, porém, em espaços distantes; antes, se entremearam num único aglomerado. (TEIXEIRA, 2007: 34/35).

Junto às desigualdades mais evidentes, como as relativas à ocupação da cidade, o quadro social se agravava com o crescimento populacional associado aos altos índices de analfabetismo e de mortalidade infantil (TEIXEIRA, 2007). Contudo, os conflitos gerados pela política de eliminação dos mocambos pareciam resumir, ou aglutinar, as principais questões.

De sorte que, conquanto não seja o único sinal revelador do acentuado grau de pobreza característico do Recife, é ainda a problemática em torno dos mocambos que oferece a melhor possibilidade de se divisar as tensões que permeavam a convivência de contrastes tão gritantes no mesmo espaço urbano. Objeto de perseguição por parte das elites desde finais do século XIX, aos mocambos esteve desde cedo associado um carregado estigma. Se durante a vigência das crenças em certos parâmetros civilizadores, próprios da Belle Époque, sobre os mocambos e seus moradores, e em relação a tudo aquilo que era característico da condição de vida dos setores populares, foram apostos preconceitos e atributos pouco recomendáveis – razão pela qual com tanta sofreguidão procurava-se encobri-los -, em fase posterior, não obstante ainda persistissem resquícios de uma tal concepção, os mocambos viriam a tornar-se o pivô de uma série de iniciativas dos poderes públicos e, por esta via, veículo de uma surda luta social, por onde vazaram as tensões e conflitos. (TEIXEIRA, 2007: 37)³⁴.

³⁴ Ainda diante deste quadro, nós não podemos ignorar o crescimento da industrialização em torno da área central do Recife. O desenvolvimentismo, sobretudo ligado à indústria têxtil, fez crescer consideravelmente o número de trabalhadores operários, o que resultou em transformações nas organizações trabalhistas e na estrutura político-partidária do Recife e do Estado. Sobre este reordenamento de fatores sociais, Flávio Weinstein Teixeira aponta que: “*Sendo, ao lado do Rio de Janeiro e de Salvador [no século XIX], uma das três maiores cidades escravistas do país, em cujas ruas circulava, ao par de sua grande população escrava, um imenso contingente de homens pobres livres, entre os quais, inclusive, muitos estrangeiros (portugueses, principalmente). O Recife vivenciava, literalmente falando, em seu cotidiano, a tensão e o conflito social. (...). A emergência, contudo, entre finais do século XIX e princípios do seguinte, de uma vasta camada de trabalhadores urbanos viria a dar a essa tradição de luta política uma nova feição. Essa presença*”

Para alguns dos jovens artistas que adentravam a SAMR, aquele também foi o momento em que a percepção crítica sobre as desigualdades sociais juntou-se à vivência afetiva da cidade e às descobertas dos anseios artísticos. Ainda na fase de retomada das atividades da associação de artistas modernistas, foram organizados o III e o IV Salão de Arte Moderna (1948 e 1949, respectivamente); concebidos como continuidade dos I e II Salões do Grupo dos Independentes³⁵, ocorridos na década anterior. Destes últimos fizeram parte Augusto Rodrigues, Bibiano Silva, Carlos de Hollanda, Danilo Ramires, Elezior Xavier, Francisco Lauria, Hélio Feijó, Luiz Soares, Manoel Bandeira, Nestor Silva, Percy Lau, J. Pimentel, José Norberto e Neves Daltro (RODRIGUES, 2008).

Contudo, antes que entremos na lógica expositiva adotada pela SAMR, torna-se importante salientar que o seu planejamento coletivo considerou a complementação entre dois elementos básicos: a divulgação da arte moderna e o olhar estético sobre a massa populacional entendida por “povo”. Esta complementação entre finalidades já foi mencionada no primeiro capítulo a partir dos trechos de divulgação da exposição individual de esculturas de Abelardo da Hora (1948) e do Estatuto da SAMR. Por este viés, também, merece destaque a palestra pronunciada pelo escritor Antônio Franca³⁶, *O Modernismo Brasileiro*, e divulgada na íntegra pela Revista Região na edição de Agosto de 1948³⁷. Organizada pela SAMR, a palestra foi patrocinada pela Diretoria de Documentação e Cultura do município em um contexto de ânimos exaltados, como já levantado, diante da pluralidade de falas acerca do moderno e da arte.

Antônio Franca, em seu artigo, supera a expectativa, um tanto óbvia, de discorrer unicamente sobre o universo artístico modernista e, localizando o Mundo da Arte no plano maior do Mundo da Cultura, remonta, a seu modo, às raízes intelectuais do pensamento moderno no Brasil, o que o faz aproximar personagens históricos que vão desde 1822 (e o desencanto com os resultados sociais da independência), passando

operária, devido à sua própria densidade, não poderia deixar de marcar, inclusive, a formação sócio-espacial da cidade”. (TEIXEIRA, 2007: 44-45). O principal resultado foi o avanço da esquerda no cenário político do Estado, mesmo depois do Partido Comunista Brasileiro (PCB) ter sido posto novamente na ilegalidade em 1948.

³⁵ Estes eventos, contemporâneos aos primeiros anos de funcionamento da Escola de Belas Artes, marcaram o meio artístico local na primeira metade dos anos 1930. Torna-se importante frisar que os Salões dos Independentes já haviam recepcionado outras técnicas plásticas, além da pintura, como: desenho (incluindo a caricatura) e escultura (RODRIGUES, 2008). Intenção que foi expandida pelos posteriores salões da SAMR, como veremos adiante.

³⁶ Antônio Franca era escritor e casado com a pintora Tilde Canti que, no ano seguinte, participaria do IV Salão de Arte Moderna do Recife, ambos eram membros da SAMR (SILVA, 1978).

³⁷ Revista Região, agosto de 1948, pp. 15,16,17,18, cont. na 27.

pelos estudos sociológicos sobre o patriarcalismo, até a formulação da ideia do “nacional”, em seu caráter popular, em antagonismo às concepções coloniais ainda vigentes. Em seu voo panorâmico sobre o pensamento moderno nacional, o autor identifica duas tendências: a tradicional e a modernista. A tradicional, sempre ligada aos interesses *aristocráticos*, *burgueses* e da *classe latifundiária*, encontra-se, na maior parte das vezes, vitoriosa. A corrente modernista tem, em sua própria concepção, o movimento de se reestruturar “*toda vez que sobre ela se atea a ofensiva corrente tradicional*” (p. 15).

A tendência modernista tem sempre a capacidade de se reformular, a partir de suas contradições e pluralidades, em um processo de continuidades que absorve a produção intelectual de nomes como: Abreu e Lima, Tobias Barreto, Euclides da Cunha, Fernando de Azevedo, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Caio Prado Júnior e outros. Tendo por tese histórica o argumento de que “*A prática da cultura moderna no Brasil antecede assim sua consagração literária*”, o debate sobre a cultura moderna deveria considerar a coexistência de disputas nos âmbitos dos movimentos sociais, estéticos, educacionais, religiosos, etc. O fator de alinhamento da produção heterogênea, que marca tal história da cultura moderna, é, para Franca, a busca de um regime democrático que privilegie os interesses das camadas populares.

Não resta dúvida de que esta corrente acabará constituindo em completa ideologia a concepção da vida nacional correspondente às tendências culturais das camadas populares. O que a caracteriza não é simplesmente o ideal político: monarquista ou republicano. (...). Também não é a forma ou o estilo literário e artístico o que distingue a corrente renovadora, modernista. Nuns ou noutros dos seus expoentes literários, ela pode ter sido clássico-renascentista, romântico-indianista ou byronista, simbolista-realista, modernista do pós-guerra 1914-1918. Nunca, porém, de forma parnasiana, a clássico-acadêmica, a verde-amarela ou futurista³⁸.

O que importa sobretudo à corrente renovadora e aos seus corifeus é o povo. ‘A magna questão é social’, diz Tobias [Barreto]. Os autores mencionados ingressaram na luta política e retiraram-se dela, ou melhor, retiraram-se dos partidos

³⁸ Sua hipótese histórica também configurava um ataque às concepções modernistas da arte que o autor aponta como simpatizantes disfarçadas da corrente tradicionalista. Ao apresentá-las como projetos artísticos fascistas, Franca argumenta: “*Mas provocam e arrastam, ao mesmo tempo, tendências reacionárias que procuram deformar o sentido da onda libertadora. Não encontrando todavia correspondência e estímulo no ambiente progressista, essas tendências passam a chamar-se ‘futuristas’, da mesma maneira que Mussolini, já derrotado, procurou durante breves dias consolar-se com a esperança na vitória de Hitler, sustentando que ‘o fascismo seria o regime do futuro’. Daí, o movimento modernista, de genuína base popular, libertário e nativista, haver suscitado o ‘verde-amarelismo’ e outros nítidos movimentos de conteúdo reacionário*”(Revista Região, 1948, p.16).

existentes, porque não satisfaziam à sua concepção filosófica popular. Afastaram-se dos velhos partidos para serem os precursores do partido do povo. Seu intuito de honestos pesquisadores é – no dizer de Tobias – ‘incutir no povo um mais vivo sentimento do seu valor, despertar-lhe a indignação contra os opressores e o entusiasmo pelos oprimidos’ (Revista Região, agosto de 1948, p. 15).

O discurso de Antônio Franca não adentra o enquadramento da Arte Moderna no Recife como um guia fundador do ideário artístico da SAMR e do posterior Atelier Coletivo, mas se torna um exemplo da base intelectual da cidade que corroborava para a compreensão do modernismo no seu desdobramento em pensamento social. Posicionamento teórico que não se resumia a esculturas, telas, murais, gravuras, etc. Muito menos às intenções de um ou dois sujeitos do universo de artistas e pensadores locais. Apesar de identificar o fio condutor dos movimentos modernos no país, Franca não deixa de considerar o quanto estes movimentos são heterogêneos.

As similaridades das expressões do modernismo nas diversas facetas da vida brasileira – na educação, na arte, na política, na história, na economia, no direito, na ciência, na filosofia, na religião mesmo – dizem respeito, em síntese, ao traço comum de movimentos renovadores, apresentando caráter libertário e popularesco. São expressões das quais se observa a tendência de se penetrarem a um tempo personalismo e humanismo, individualismo e coletivismo, nativismo e internacionalismo, regionalismo e universalismo. Distingue-se que seus autores procuram ensaiar um novo método, o objetivo, o experimental, para a realização artística, a interpretação da vida social e ação prática. Tais movimentos emergem como germes virulentos da nova concepção cujo conteúdo se desenvolve e adquire forma no desdobramento da luta popular contra a velha concepção da vida patriarcal, representada pelos círculos intelectuais dominantes (Revista Região, agosto de 1948, p. 16).

Particularmente, a SAMR representou, na cidade, o interesse de corresponder de forma ativa, prática, às acepções teóricas reativas ao tradicionalismo. O trabalho de pesquisa, quando envolve as inúmeras questões presentes no estudo de uma organização coletiva, direciona-se, muitas vezes, para os desentendimentos e, até mesmo, crises que pontuam as trajetórias de grupos. Autor dos únicos relatórios da SAMR que temos notícia, Abelardo Germano da Hora (presidente da entidade de 1950 a 1960) relata sua participação na etapa inicial da Sociedade como agente agregador e ordenador.

Começamos então em Abril de 1948, no local de minha exposição, a discutir as bases do programa do qual iríamos tirar posteriormente os elementos para os estatutos de nossa

associação. Por ser o artista mais velho, funcionário da DDC, o que nos facilitaria uma grande ajuda, colocamos Hélio Feijó na presidência e no seu apartamento à Rua da Imperatriz, nº 35, continuamos a discutir os planos da sociedade que tomara o nome de Sociedade de Arte Moderna do Recife. Eram artistas fundadores além de mim e Hélio Feijó, Ladjane Bandeira, Delson Lima, Augusto Reinaldo, Reinaldo Fonseca, José Teixeira, Francisco Brennand, Lula Cardoso Ayres, Alexandre Berzin além de alguns poetas, jornalistas e admiradores do nosso movimento artístico. Juntaram-se posteriormente Tilde Canti, Maria de Jesus, Valdemar das Chagas e Gilvan Samico, interessados em estudar e trabalhar conosco. Afastaram-se os escultores Roberto Corrêa e Edson de Figueiredo e os pintores Elezior Xavier, Vilares, Francisco Brennand e Lula Cardozo Ayres. Discutimos e aprovamos os estatutos. No fim desse mesmo ano, realizamos um salão com uma exposição retrospectiva que tomou o nome de terceiro SALÃO DE ARTE MODERNA, encampando as duas exposições dos independentes (...). A pouco a situação interna da sociedade se abalava, pelos excessos de boemia, embriaguês e coisas desagradáveis que fizeram afastar, além dos pintores e escultores acima citados como dissidentes, um grande número de elementos que trabalhavam conosco. (Relatório de Atividades, In: Catálogo da Exposição do Atelier Coletivo, 1954, pp. 05-06)³⁹.

O Abelardo da Hora “presidente” traz, em sua memória, tanto as estratégias políticas - exigidas pela relação com o principal órgão público financiador dos projetos artísticos em seu argumento para justificar a escolha de Hélio Feijó como primeiro presidente -, quanto a preocupação com a imagem social do artista. O artista visto como *bon vivant*, “embriagado”, não condizia aos objetivos de valorização da Arte Moderna nos moldes discutidos pela associação. As crises vividas pelo grupo afetavam as relações pessoais que, também, estão presentes na descrição de ações cooperativas que adentram negociações institucionais e não, unicamente, possíveis afinidades:

Lutamos com dificuldades para que a sociedade superasse aquela fase que tantos males vinha criando para o bom nome dos artistas e o conceito da nossa associação perante a opinião pública. Precisávamos trabalhar em benefício das artes e dos artistas e não aniquilá-los pela depravação. Depois de se indispor com Ladjane, Hélio Feijó desaparece dizendo não mais querer trabalhar pela S.A.M.R. Procurei-o, trazendo-o novamente ao nosso convívio para uma mútua colaboração, no sentido de resolver nossos problemas. Continuamos a trabalhar

³⁹ DA HORA, Abelardo. *Relatório das atividades da SAMR durante o ano de 1952*. In: **Catálogo da Exposição do Atelier Coletivo – 1954**, p. 05-07, Acervo particular de Wilton de Souza. Documento também presente em SILVA (1978).

tranquilamente. Realizamos o quarto SALÃO DE ARTE MODERNA, em fins de 1940 e princípios de 1950. Nessa época passam a integrar a Sociedade de Arte Moderna Ionaldo Cavalcanti, Wilton de Souza e Wellington Virgolino de Souza interessados em aprender e trabalhar conosco. (Relatório de Atividades, In: Catálogo da Exposição do Atelier Coletivo, 1954, p. 06).

Os três jovens amigos citados por Abelardo, moradores da Rua Velha e que já tinham começado a criar seus próprios imaginários artísticos – enriquecidos pelas cenas do cotidiano e dos seriados exibidos nos cinemas, como no caso de Wellington Virgolino (SOUZA, 2009) que, lembrando dos tempos no Ginásio Pernambucano, considerou Vicente do Rêgo Monteiro seu primeiro orientador, assim como já fazia ilustrações para alguns jornais – encontram nas reuniões e nos eventos da SAMR o início do amadurecimento de suas relações dentro do circuito das artes que já lhes aparecia extenso em referências de diferentes áreas. Ionaldo Cavalcanti chegou a participar do IV Salão de Arte Moderna (com quatro telas: “Figura de Homem”, “Mulher”, “Cabeça de Mulher” e “Cajús”)⁴⁰, assim como o amigo Darel Valença (com dez desenhos: “Mulher à Janela”, “Atelier em Botafogo”, “Cabeça de Menino”, “Pássaro”, “Cabeça de Homem”, “Figura”, “Dançarina e Fauno”, “Figura”, “Figura”, “Figura”).

No catálogo do IV Salão de Arte Moderna do Recife (1949), “*impresso como contribuição da Diretoria de Documentação e Cultura*”, constam os objetivos do evento e a especificação da distribuição dos prêmios aos participantes das diferentes categorias, assim como os patrocinadores públicos e privados fornecedores de um total de CR\$ 25.000,00.

O IV Salão de Arte Moderna é mais uma realização da Sociedade de Arte Moderna do Recife dentro do seu amplo programa de extensão e defesa das artes e dos artistas contemporâneos.

Essa exposição, que reúne os trabalhos mais recentes dos artistas de vanguarda no Nordeste, encerra as atividades da S.A.M.R. em 1949. Durante o período do seu funcionamento serão realizadas várias mesas redondas sobre assuntos ligados ao sentido atual de arte, dentre artistas e intelectuais daqui e elementos de destaque cultural no país, especialmente convidados. Aos artistas que se destacarem com os melhores trabalhos nas seções de pintura, escultura, arquitetura, desenho e fotografia, serão conferidos prêmios no total de CR\$

⁴⁰ Catálogo do IV Salão de Arte Moderna da SAMR – 1949. Acervo particular de Wilton de Souza.

25.000,00, (...). (Catálogo do IV Salão de Arte Moderna da SAMR, 1949, p. 01).

Ao conceber o seu certame com artistas “*de vanguarda no Nordeste*”, a SAMR adota a iniciativa de abrir espaço para as outras linguagens plásticas, incluindo o teatro, com a presença do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Tal opção diferenciava o evento da SAMR do Salão do Museu do Estado que já havia sido criticado por Abelardo da Hora, como vimos no capítulo primeiro, por privilegiar a pintura. Em seguida, o texto descreve as quantias destinadas aos prêmios.

(...): **Pintura** – Prêmio Giotto oferta da ABDE⁴¹ – Cr\$ 5.000,00. Prêmio Picasso oferta do Governo do Estado – Cr\$ 3.000,00. **Escultura** – Prêmio Phidias oferta da SAMR – Cr\$ 5.000,00. Prêmio Henry Moore oferta do Governo do Estado – Cr\$ 3.000,00. **Desenho** – Prêmio Leonardo da Vinci oferta da ABDE – Cr\$ 2.000,00. Prêmio Matisse oferta de Virgílio Meneses – Cr\$ 1.000,00. **Arquitetura** – Prêmio Le Corbusier oferta de Figueira e Jucá – Cr\$ 2.000,00. Prêmio Lúcio Costa oferta de Júlio Maranhão Filho – Cr\$ 1.000,00. **Fotografia** – Prêmio Gregg Tolland oferta da ABDE – Cr\$ 2.000,00. Prêmio Einsenstein oferta da Companhia de Seguros Phoenix Pernambucana – Cr\$ 1.000,00. (Catálogo do IV Salão de Arte Moderna do Recife, 1949, p. 01).

Dando continuidade, o texto aponta para uma proposta colaborativa, também, na formação do júri do Salão. Uma dinâmica inédita praticada através da legitimação pelos pares. Mais adiante, veremos que esse método continuou sendo adotado nos projetos do Atelier Coletivo da SAMR.

A apuração será feita contra declaração pública de voto, por escrito, do júri formado pelos próprios artistas expositores, que terão de apresentar os motivos das suas preferências, com direitos de votar em si próprios se assim acharem de justiça. Convém frisar o avanço desse sistema de seleção, realizado pela primeira vez, em certames dessa natureza. Os trabalhos premiados ficarão de propriedade da S.A.M.R para formarem a galeria de arte moderna. (Catálogo do IV Salão de Arte Moderna do Recife, 1949, p.01).

O que se buscou foi uma representatividade, de cunho oficial, estabelecida pelos próprios artistas, negando a possibilidade de um júri que atendesse à política reconhecida como retrógrada àquela altura. Introduzir outras linguagens e trazer à tona

⁴¹ Associação Brasileira de Escritores, entidade a que Abelardo da Hora passou a pertencer ainda nos anos 1940 (LEAL, 2006).

outro processo de premiação foram práticas que traduziram a mútua dependência entre a produção artística e a disputa por específico modelo de visibilidade social.

Dentre os participantes do IV Salão de Arte Moderna, estavam: Abelardo da Hora (esculturas e desenhos), Augusto Reinaldo (pinturas e projeto arquitetônico), Aloísio Magalhães (pinturas), Abelardo Rodrigues (pinturas), Barbosa Leite (pinturas), Darel [Valença] (desenhos), Francisco Brennand (pinturas e escultura), Hélio Feijó (pinturas, painel e projetos arquitetônicos), Ionaldo [Cavalcanti] (pinturas), José Panceti (pinturas), Ladjane [Bandeira] (pinturas e desenhos), Lula Cardoso Ayres (pintura painel), Macieira (pintura), M. Costa (esculturas), Manuel Caetano (projeto arquitetônico), Reynaldo Fonseca (pinturas e desenhos), Teresinha Costa Rêgo (pinturas), Tilde Canti (pinturas), Waldemar das Chagas (esculturas), Zuleno Pessoa (desenho). Na fotografia, os concorrentes foram: Alexandre Berzin, Chagas Carvalho, Santos Júnior, Walter Guimarães Motta. Por fim, ganham destaque os registros fotográficos feitos por Delson Lima da encenação do clássico Édipo-Rei pelo Teatro do Estudante de Pernambuco.

Nesta etapa de nossa pesquisa, o que vem à tona, novamente, é a existência dos Salões de Arte, ou das exposições de um modo geral, como templos da legitimação artística e da educação do público. Como podemos perceber no programa do IV Salão de Arte Moderna, a SAMR anunciava “*mesas redondas*” sobre o “*sentido atual da arte*”. Assim como os Salões de Belas Artes do Estado⁴² complementaram um projeto político de educação da população para uma estética clássica, a SAMR procurou se fortalecer como entidade formadora do público para a aceitação do figurativismo modernista. Dentre os trabalhos expostos, mesmo aqueles que adotavam composição geométrica eram figurativos e com títulos relativos à cultura popular regional. Um

⁴² De acordo com o pesquisador pernambucano José Bezerra de Brito Neto (em sua dissertação de mestrado *Educar para o Belo: arte e política nos Salões de Belas Artes de Pernambuco 1929-1945*, pelo Programa de Pós-Graduação em História Social e da Cultura da UFRPE, 2011), o Salão teve seu início, ainda em 1929, como evento anual com o nome de Exposição Geral de Belas Artes. Esta era promovida pela Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais, órgão que fez parte do programa político cultural do então governador Estácio de Albuquerque Coimbra. A Inspetoria e o seu Museu de Arte e História de Pernambuco tiveram seus conceitos elaborados pelo jornalista Aníbal Fernandes que, também, foi o diretor das duas instituições. “*Os salões são criados mediante as discussões políticas e culturais, visando educar a população ‘refinando o seu gosto’ a partir das artes plásticas. Eles não somente tinham como uma proposta objetiva preencher a reserva técnica do museu recém inaugurado, como também, propor para população um encontro com paisagens pintadas, monumentos históricos e símbolos da cultura regional que representassem o intuito de uma política para as artes, em nome do desenvolvimento cultural da região*” (BRITO, 2011: 65). Os salões, após um período de interrupção, voltam a ser organizados no governo de Agamenon Magalhães em 1942, já no Estado Novo, e adotam o título de Salões Anuais de Pintura. Ainda segundo o pesquisador, a Escola de Belas Artes passa a fornecer os jurados do certame “de intensa propaganda política”.

exemplo é a pintura *Xangô*, apresentada por Lula Cardoso Ayres, na qual as figuras humanas são retiradas de um cenário que as localize geograficamente e se privilegia o envolvimento espiritual através dos corpos, da música, dos ritmos.

O estudo sobre as exposições acaba por se tornar uma reflexão sobre as proposições artísticas. A atividade expositiva relaciona prática e conscientização sobre o uso dos espaços e, por isso, tem boa parte do seu embasamento teórico retirado da própria Teoria e Crítica de Arte. Histórica e sociologicamente, no século XIX, a lógica expositiva esteve ligada ao binômio forma/imagem, como argumenta Sônia Salcedo Del Castillo no seu livro *Cenário da Arquitetura da Arte* (2008). Ou seja, tudo girava em torno da obra de arte. Ao longo do século XX, as propostas vanguardistas lançam olhares experimentais sobre a arquitetura dos espaços expositivos e criam a perspectiva tempo/espaço.

Mas, retornando ao século XIX, o Campo da Arte europeia, no auge do seu processo de autonomia, distanciando-se do gosto monárquico, fez do acontecimento expositivo o veículo da recepção das obras de arte e do estabelecimento do público e da crítica de arte (CASTILLO, 2008).

Forjando a instituição de seu valor artístico no mercado, esses artistas produziram, paralelamente aos conceitos expositivos, mudanças significativas capazes de esclarecer não apenas as transformações de espaço e montagem, mas o próprio papel das exposições ao longo dos anos (CASTILLO, 2008: 25).

Tomando o exemplo dos salões parisienses, afirma-se que não demorou muito tempo para que o crescimento do público e as polêmicas fizessem dos salões o alvo de investimentos da burguesia e da propaganda do Estado.

(...), em meados do século XIX, sob o patronato da classe burguesa, emergente, sobretudo em razão do progresso industrial, as exposições dos salões parisienses passariam a valorizar muito mais a disputa artística, sob critérios de um júri duvidoso, do que o verdadeiro sentido das exposições: dar concretude às ideias e às convicções artísticas. (CASTILLO, 2008: 26).

Por outro lado, a presença do Estado se dava “*sob a forma de um didatismo público, cujo caráter populista propagava a simpatia e as benesses do Estado*” (2008: 27).

O que percebemos no programa da SAMR, exposto em seu Estatuto e em seu catálogo, é que seus autores se preocuparam em formular um projeto de educação

artística apoiado em um discurso social que defendia, para as expressões artísticas modernas brasileiras, o aprofundamento do diálogo com a cultura popular através de composições estéticas que se tornavam independentes da representação clássica da realidade. Dessa maneira, parecia possível ir contra os critérios do Salão de Belas Artes e criar um jogo político próprio do circuito artístico.

O papel do IV Salão de Arte Moderna do Recife, na quebra de importantes convenções a partir da introdução de diferentes linguagens e da constituição de um júri com artistas participantes, apresenta, também, alguns limites. Principalmente quando pensamos na ação expositiva como uma experiência, ao mesmo tempo, individual e coletiva. Nela subjetividades e vivências do tempo e do espaço se interpenetram: um acontecimento marcado por reações de atração e de repulsa na circulação pelo espaço arquitetônico.

Tais limites podem ser vislumbrados, historicamente, na abordagem das intenções pedagógicas que estamos desenvolvendo desde o capítulo anterior. O que nos permite o seguinte questionamento: a exposição como território do encontro com o modernismo, somada ao novo projeto de educação do gosto estético, diferenciava por completo a lógica expositiva da SAMR da lógica acadêmica?

Chamamos atenção para o fato de que, oficialmente, a SAMR buscava a total aceitação dos seus parâmetros modernistas entre todas as instâncias: academia, Estado, público e crítica. Quando problematizamos a relação entre *liberdade* modernista e educação do gosto, abrimos a possibilidade de refletir sobre posicionamentos que, ao questionarem o funcionamento dos salões tradicionais, acabaram por reproduzir o lugar destinado ao público nas regras (ou convenções) do jogo legitimador vigente. Dentro da “*re-partição política da experiência comum*” (RANCIÈRE, 2005), é possível perceber as limitações de reordenamentos sociais na vivência de determinado Mundo Artístico; sendo este um aspecto fundamental para se pensar o projeto pedagógico da SAMR.

2.2 Acerca da formação modernista

Os planos pedagógicos da SAMR resultaram nos cursos da chamada Escola de Arte Moderna⁴³ no início dos anos 1950. Cursos de pintura, desenho, fotografia, etc.

⁴³ Uma ideia do planejamento da Escola de Arte Moderna foi exposta em nota no Jornal Pequeno (11/04/1948; p. 06): “Manterá a Escola de Arte Moderna curso de música, canto e dança, pintura, arquitetura, escultura, química da arte, urbanismo, jardinagem, teatro, fotografia e cinema. Integrarão o corpo docente: Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora, Hélio Feijó, Antônio Bezerra Baltar, Doris Marinho Rêgo, Arlindo Pontual, Padre H. Klein, José Inácio Cabral, Mary Teixeira, Hermilo Borba Filho,

ministrados pelos associados mais experientes. Um convite aos mais jovens que, por exemplo, levavam suas produções de forma mais reclusa. Assim Wellington Virgolino era noticiado em sua juventude.

Um artista jovem e modesto

Wellington de Souza é um artista que aparece sem nenhum desejo de retumbância. Está com seus desenhos na mesma posição em que está o jovem escultor [Armando] Lacerda.

Wellington de Souza ainda não chegou aos arraiais dos artistas da terra. Ainda é o tímido, o isolado. Talvez nem saiba onde fica a Escola de Arte Moderna do Hélio Feijó. Está, entretanto, capacitado de que o Hélio é o mestre dos moços, dos mais exaltados, porém prefere o Lula Cardoso Aires, mestre dos mais serenos (Jornal Pequeno, 06/10/1948).

Por meio dos jornais, as articulações da associação dos modernistas pareciam ter efeitos de expansão e destaque incontestáveis. Esta não é a versão que alguns depoimentos deixam transparecer.

O programa de trabalho desse período restringia-se a umas reuniões sem expressão, pelos assuntos debatidos e pela sua inoperância em favor dos artistas e do seu progresso técnico. Fui eleito presidente em Fevereiro de 1950. Tracei, então, as normas que deveria seguir à frente dos destinos da Sociedade, para que ela pudesse se integrar nas finalidades como eu imaginara na minha exposição em Abril de 1948. Era urgente a criação de cursos, cujo objetivo era dar educação artística aos novos integrantes da Sociedade e outros que surgissem posteriormente, com mais responsabilidade, menos egoísmo e auto-suficiência. A falta de orientação gerava tendência oposta, o pior – sem objetivo nenhum que viesse contribuir para a elevação do nível artístico que faziam das nossas exposições amostras sem expressão e sem unidade e o que era do povo e dos próprios expositores, contaminados na sua maioria pelo formalismo cosmopolita e descaracterizador de nossa cultura. Precisávamos reagir contra esse estado de coisas que só contribuía para o aparecimento de charlatães, de elementos que mal pegavam o pincel e eram apresentados ao público como pintores, ou como escultores, quando mal conheciam o manejo do cinzel (Catálogo da Exposição do Atelier Coletivo, 1954).

Este histórico de Abelardo da Hora foi produzido em 1953 (*Relatório das Atividades da SAMR*, publicado no catálogo do ano seguinte) e, apesar da fala que

Carmita Jungmann, Whaldilt Leite Costa Lima, Benício Dias, com assistência de Delson Lima, Aloísio Magalhães, Reynaldo Fonseca, Alexandre Berzin e Geraldo Berhing. O prof. Bezerra Coutinho inaugurará os cursos de extensão da escola com uma conferência sobre Higiene e Alimentação. A instalação da escola será na Sociedade de Cultura Franco-Brasileira”. Na realização desta pesquisa, nenhuma outra referência sobre organização ou efetivação desses cursos foi encontrada. Tal documentação é aqui apresentada como referência sobre a extensão que se propôs inicialmente ao projeto.

individualiza as decisões sobre o futuro de um coletivo e de expor uma moral artística que correspondesse ao plano educativo, não é difícil encontrar outros personagens que relatem sobre a SAMR como espaço de certa ineficiência. As “*reuniões sem expressão*” citadas aconteciam no atelier que Hélio Feijó dividia com a artista e jornalista Ladjane Bandeira na Rua da Imperatriz. Em depoimento sobre como conheceu a SAMR e como ajudou a formar o Atelier Coletivo, Gilvan Samico descreve um pouco do que vivenciou:

Hélio era presidente da Sociedade de Arte Moderna do Recife e convidou-o a aparecer lá, o que fez indo ao primeiro andar da Rua da Imperatriz, atelier de Hélio, onde se reunia a Sociedade. Ali conheceu Ladjane, Reinaldo Fonseca, Delson Lima, Abelardo da Hora e outros. Ali viu pela primeira vez os trabalhos de Ladjane e Hélio. Havia na prancheta um trabalho, sempre o mesmo, com um aviso: ‘Tire a mão, zebrinha’, ‘cuidado, zebrinha’. Mas ninguém trabalhava (demais membros da Sociedade). Era lugar onde se reuniam, batiam papo, grandes projetos, mas nada de objetivo. Cada um levava sua garrafa de vinho: o próprio Samico se lembra de ter subido a escada com uma garrafa de ‘Madeira R’ amarrada pelo gargalo num cordão (In: SILVA, 1978: 60/61)⁴⁴.

Com a chegada de Abelardo da Hora à presidência da Sociedade, as relações de ensino e aprendizagem entre os membros da SAMR se intensificou, principalmente, com o início das aulas de desenho e escultura para uma pequena turma em uma sala cedida pelo Liceu de Artes e Ofícios. Como recorda Wilton de Souza:

Então, foram convidados todos os artistas que compunham a Sociedade de Arte Moderna para participar dos cursos. Então, teve um movimento muito bom, com vários pintores para estudar desenho e pintura. E conseguimos uma sala, ainda não tinha sede. Conseguimos reunir a Sociedade de Arte Moderna em uma das salas do Liceu de Artes e Ofícios que fica defronte ao Teatro Santa Isabel. Ali, a gente começou a ministrar os cursos. Então, Darel Valença, já mais velho do que a gente, Reynaldo Fonseca, começaram a ministrar cursos pra gente. Eles como pintores já formados. Quer dizer, quem eram os alunos da época? Era eu, Wellington, Ionaldo, José Cláudio, Samico (Entrevista concedida em julho de 2013).

Sobre os cursos no Liceu, Gilvan Samico destacou as aulas de desenho onde os alunos começaram a copiar peças em gesso e, também, foram introduzidos à técnica chamada por eles de Pose-rápida. Em poucos segundos, o desenhista precisava capturar

⁴⁴ Depoimento de Gilvan Samico tomado por Leonice em 12 de janeiro de 1978 na residência do artista em Olinda.

formas e movimentos e obter maior liberdade de traços. A Pose-rápida continuou a existir no processo de formação no Atelier Coletivo, como veremos mais adiante.

Pouco tempo depois, a SAMR perdeu o acesso às dependências do Liceu de Artes e Ofícios. Wilton de Souza justifica o episódio com motivações políticas:

E, por causa de movimento político – na época havia uma grande perseguição aos socialistas e comunistas, o Partido Comunista estava na ilegalidade -, começaram a dizer que todos os artistas, todos os intelectuais, eram comunistas, entendeu? Então, o diretor do Liceu de Artes e Ofícios botou a gente pra fora. Fechou as portas mesmo para a Sociedade de Arte Moderna, que nós ficamos na rua sem saber para onde ir (Entrevista concedida em julho de 2013)⁴⁵.

Os problemas financeiros, sempre presentes, foram intensificados. Dentre os que se mantiveram mais assíduos aos encontros, durante o ano de 1951, no Liceu de Artes e Ofícios, segundo Wilton de Souza, apenas três trabalhavam e tinham condições de apresentar algum investimento, eram: Abelardo da Hora, Gilvan Samico e Wellington Virgolino. O próprio Wilton de Souza estava entre os que ainda eram adolescentes em fase escolar e que não tinham renda própria. Anos depois, Wellington Virgolino expôs uma visão mais positiva e animadora sobre a situação: “*Parecia o fim, mas foi o princípio*”. Wellington Virgolino se referiu ao fato de que, no início do ano de 1952, o grupo continuou a se mobilizar para alugar um espaço, uma casa, para dar continuidade às aulas. Nas palavras do próprio Wellington:

Nasceu a ideia do Atelier Coletivo. Acho que a ideia também foi coletiva. Quem falou primeiro não sei. Dizer que foi Abelardo, Samico, Wilton ou outro qualquer seria injustiça. “E se a gente fizesse uma cota e alugasse uma casa?”. Era o ovo de Colombo. (...). Parecia um bando de doidos pelo meio do Recife procurando casa. Me lembro que corremos um bocado delas, uma no Hospício, outra na Travessa do Veras e outras e outras. Até que a de nº 57 da Rua da Soledade serviu. Não me lembro quanto era o aluguel mas sei que foi no dia 5 de janeiro de 1952 (In: SILVA, 1978: 40/41).

⁴⁵ Sobre a perda do espaço no Liceu, Abelardo da Hora apresenta outra justificativa em seu relatório da SAMR: “Procurei o diretor do Liceu de Arte e Ofícios pleiteando uma sala para realizarmos o curso de desenho. Na sala do Liceu eu dirigia um curso intensivo de desenho ao qual compareciam assiduamente para desenhar: Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Wilton de Souza e Ionaldo Andrade. No mesmo local reuníamos a S.A.M.R. Fundamos um curso de fotografia, dirigido pelo fotógrafo Alexandre Berzin na Rua da Imperatriz. Depois de alguns meses, fomos forçados a deixar a sala do Liceu por falta de numerário, (...). Ficamos em contato permanente, procurando local e estudando a melhor forma de conseguir certa estabilidade”. In: Catálogo da Exposição do Atelier Coletivo- 1954.

Neste momento, o pintor José Cláudio, futuro organizador da publicação do livro *Memória do Atelier Coletivo* no final dos anos 1970, passa a integrar o coletivo por intermédio de Ivan Carneiro.

Mas, aí, encontrei, na rua, com Ivan Carneiro, que tinha sido colega meu de ginásio no Marista, e ele perguntou: ‘você ainda gosta de desenhar?’ Eu disse: ‘gosto’. [Ivan Carneiro]: ‘Tem um amigo, um artista, que vai abrir um ateliê coletivo pra nós todos trabalharmos’. Eu disse: ‘Mas, eu não sei de nada’. [Ivan Carneiro]: ‘É isso mesmo. É para as pessoas que não querem ir para a Escola de Belas Artes porque acham que aquilo é acadêmico, mas gostam de desenhar, gostam de trabalhar nisso, com isso’. E disse quanto era. Era uma cota, assim, era o dinheiro do cinema, pra gente alugar uma casa. Que a mania naquela época era ir ao cinema. A mesada que os pais davam aos rapazes era pra ir ao cinema. Aí, eu dei a ele. Pensava até: ‘isso daí não vai pra frente’. Mas, foi. Dias depois, ele apareceu lá em casa e disse: ‘óá, a gente já alugou a casa’. Aí, comecei a frequentar o Atelier Coletivo e não fui mais na faculdade, pronto (Entrevista concedida em setembro de 2013).

Ao entrar no Atelier Coletivo, José Cláudio já conhecia o trabalho de alguns participantes da SAMR, principalmente, Abelardo da Hora, cuja exposição de esculturas, em 1948, ele havia visitado. Assim como Wilton de Souza, afirma que o seu interesse pela arte foi autodidata e intensificado pelas visitas às exposições que obtiveram maior destaque na sua época de estudante colegial. Quando perguntado sobre suas lembranças, José Cláudio nos conta do seu entusiasmo:

Eu fiquei maravilhado. Fiquei maravilhado com aquilo sem ter informação nenhuma, sem ter formação, nem informação nenhuma sobre arte moderna. Achei fantástico. Naquela época, vi, também, uma exposição de Cícero Dias na Faculdade de Direito que eu gostei muito também. Engraçado, ninguém precisou me ensinar arte moderna, nem falar nada disso. Eu aceitei de primeira. (...). Quando eu vi a exposição de Abelardo [da Hora], a exposição de Lula [Cardoso Ayres] e, principalmente, a exposição de Cícero Dias, me deu essa sensação de que eu podia ser pintor. Eu tinha uma compreensão imediata disso, sem precisar de ninguém me formar em coisa nenhuma. Não me escandalizei com nada. Adorei. Aí, quando Ivan [Carneiro] fez a pergunta foi que eu fiz essa ligação e disse: ‘Ah, gostaria de saber mais sobre isso, praticar e tal’. Aí, pronto. Entrei (Entrevista concedida em setembro de 2013).

Este foi o caminho, e a autocompreensão, comum aos jovens artistas que ajudaram a fundar o Atelier Coletivo da SAMR e daqueles que, ao longo dos cinco anos de existência do grupo, foram chegando às suas diferentes sedes. Apesar do discurso

ordenador e moralizante, do engajamento político e artístico, característico do articulador Abelardo da Hora, os interesses comuns ao grupo também estavam voltados para a liberdade das relações e das buscas por referências do Mundo da Arte. A *liberdade* de formação e profissionalização que, muitas vezes, é atribuída aos artistas de origem familiar rica, que podiam viajar e ter ateliê na Europa – são exemplos Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand e outros – passava a ser forjada e compreendida oficialmente pelo grupo do Atelier Coletivo. O valor atribuído à formação não-acadêmica se desdobrava em ações e pensamentos que não se limitavam à produção dentro da casa do ateliê, mas se expandiam para um estado de trabalho que circulava pela cidade.

2.3 Aspectos da formação e de profissionalização em coletividade

O Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, ao longo de cinco anos (1952-1957), funcionou em três sedes/casas situadas no bairro da Boa Vista, área central da capital pernambucana. A primeira esteve localizada na Rua da Soledade, a segunda na Rua Velha e a terceira na Rua da Matriz. Os seus integrantes destacados pelo livro *Memória do Atelier Coletivo* são: Abelardo da Hora, Anchises Azevedo, Armando Lacerda, Antônio Heráclito Carneiro Campello Neto, Bernardo Dimenstein, Celina Lima Verde, Corbiniano Lins, Genilson Soares, Gilvan Samico, Guita Charifker, Ionaldo Cavalcanti, Ivan Carneiro, José Cláudio, José Teixeira, Maria de Jesus Costa, Nelbe Rios, Reynaldo Fonseca, Wellington Virgolino e Wilton de Souza. Ladjane Bandeira, que também contribuiu com seu depoimento, não chegou a trabalhar com o grupo, mas participou da Exposição do Atelier Coletivo de 1954 com duas pinturas, dois desenhos e três gravuras.

Até aqui, já expomos boa parte dos cruzamentos e das interposições temporais, espaciais, institucionais e sociais (colaborativas ou em disputas) que emergiram a partir do nosso contato com os referenciais históricos. Dando continuidade às percepções sobre as formas de visibilidade discursiva e estética, aprofundaremos o estudo sobre as experiências de formação artística que permearam as dinâmicas do Atelier Coletivo. Este propósito nos leva à compreensão da produção de arte que passa pelo compartilhamento de ideias, de técnicas e de sentimentos ligados à cidade e aos riscos da experimentação estética. Refiro-me a uma consciência de trabalho e pensamento partilhados coletivamente, mas experimentados e pluralizados em olhares individuais.

O processo de profissionalização desenvolvido no Atelier seguiu fortalecendo a legitimação de um projeto anti-acadêmico de conhecimento da arte. O pensamento artístico que passava pelo convívio dentro e fora da casa do Atelier (o ato de caminhar pelas ruas e pelos espaços artísticos localizados no centro da cidade, a divisão do espaço arquitetônico do ateliê e dos materiais de trabalho, o contato com outras linguagens, as conversas, a necessidade de conhecer outros circuitos artísticos) será, aqui, entendido em seus experimentos e em seus limites próprios à partilha dos universos ideológicos.

A crítica de arte e pesquisadora Clarissa Diniz, ao argumentar sobre o caráter expansivo das práticas do Atelier Coletivo, em breve texto, advoga o papel de destaque do grupo, no estabelecimento de regras estruturadoras do Meio de Arte local, da seguinte forma:

Na história da arte de Pernambuco, o Atelier marca não só uma tentativa mais ampliada (sistêmica) de constituição de um campo profissional para a arte (no que concerne ao ensino, à produção, ao pensamento, à exibição e mesmo à comercialização da arte, aspectos vivenciados na prática do Atelier), como também, no que ocupa papel central, representa talvez a mais clara distinção – até o período – dos paradigmas da arte acadêmica, diferenciação possível, acredito, a partir da vinculação de um programa político às investigações estéticas que estavam sendo perpetradas (DINIZ, 2012:11)⁴⁶.

Dentro da percepção elaborada neste trabalho de pesquisa, torna-se necessário ponderar sobre esta perspectiva. A constituição da Escola de Belas Artes não deixou de ser um processo, também, coletivo e não deixou de ser uma empreitada para a sistematização de práticas profissionais do campo artístico. Como abordado anteriormente, os Salões de Arte do Estado e a EBAP não deixaram de representar uma tentativa de estruturação do campo. Quanto à noção de distinção “*dos paradigmas da arte acadêmica*”, concebemos, aqui, esta visão a partir de três pontos: a vivência do ensino/aprendizagem (sem hierarquização e dando margem à ideia do *autodidatismo*); o reconhecimento crítico dos trabalhos artísticos pelos próprios integrantes do grupo (fator que já havia sido determinante na premiação do IV Salão de Arte Moderna organizado pela SAMR) e, como assinalado, o compartilhamento de espaços e materiais que fez da proposta coletiva um núcleo de organização igualitária.

⁴⁶ DINIZ, Clarissa. *Do que permanece coletivo*, pp. 09-17. In: SILVA, José Cláudio. **Memória do Atelier Coletivo/Artistas de Pernambuco/Tratos da Arte de Pernambuco**. 2ª ed. Revista; Recife: Cepe, 2012.

Conta José Cláudio que o “*o termo ‘coletivo’ atendia a uma necessidade íntima além de material*” (SILVA, 1978: 07). A necessidade íntima de produzir arte encontrava as dificuldades financeiras individuais que se tornavam o problema a ser superado pelo grupo. Para Abelardo da Hora, a entrega diária ao ofício exigia o ordenamento das atividades:

O Atelier Coletivo era uma oficina viva que fundamos (...), na qual eu funcionava como o mestre e seu diretor. Ministrava a todo pessoal exercícios de pose rápida, provocando uma espécie de discussão, em que a turma respondia com um desenho pessoal (...) (In: SILVA, 1978: 34).

Wellington Virgolino, que começou a participar das reuniões da SAMR em 1950, também escreve sobre a existência do Atelier Coletivo como fruto do entusiasmo e dos esforços cotidianos:

No Atelier a gente fazia de tudo sem conhecer nada. Todos eram lascados. Ninguém tinha nem livros com reproduções. Para dissolver tinta Água (as mais baratas) a gente usava o querosene. O suporte dos quadros era qualquer um (às vezes telas), desde papelão de caixa de sapato até madeira de caixas de charuto, compensado, papel, o diabo (In: SILVA, 1978: 40).

Wilton de Souza, em sua fala, dá continuidade à interpretação menos hierarquizada sobre as relações no grupo:

As aulas eram das mais democráticas, ninguém era professor. Todos eram pintores e cada um tinha a sua formação, cada um tinha a sua personalidade. Então, cada um dizia o que sentia que era a arte no momento. Então, começamos a passar, um para o outro, conscientes, entendeu? Esse foi o êxito do nosso trabalho no Atelier Coletivo (Entrevista concedida em julho de 2013).

Em seguida, Wilton lembra o mútuo acompanhamento da produção entre os artistas, as dificuldades de conseguir material de trabalho e a imprescindível consolidação do capital social dentro do campo político.

E começamos a trabalhar. Abelardo, escultor, levou o barro pra lá e começou a trabalhar, fazer escultura, começou a fundir, criar formas. Então, eu fiz escultura, Wellington também fez, Samico também fez. Todo mundo fazia porque acompanhava Abelardo. (...). A gente começou a pintar em caixa de papelão, caixa de sapato. (...). A gente rasgava, sobrava papelão, desenhava ali e pintava por cima. Arrumava dinheiro e comprava tinta. E, quando arrumava tinta, um pintava com a tinta do outro. Através da amizade com políticos, nós conseguimos o apoio de alguns deputados, de alguns vereadores, que passaram a fornecer subvenção. Então, com esse dinheiro da subvenção a gente

pagava o aluguel da casa, pagava os impostos, pagava luz, comprava material para o grupo: de pintura, desenho, pincel, tudo, tela (Entrevista concedida em julho de 2013).

A subvenção foi conseguida por Abelardo da Hora, o artista mais experiente e que assumia publicamente a liderança do grupo. Wellington Virgolino especifica que *“Amigos influentes de Abelardo na Câmara dos Deputados conseguiram uma subvenção (não me lembro se já era o Augusto Lucena, irmão de Margarida, mulher de Abelardo, que, depois, por decreto considerou o Atelier de utilidade pública)”* (In: Silva, 1978, p. 40). O que consta é que a subvenção foi fornecida com maior regularidade nos dois primeiros anos do Atelier. Em seu relatório de 1953, o então presidente da SAMR afirma que *“Durante o ano de 1952, a nossa Subvenção, de 500 Cruzeiros mensais, nos foi paga normalmente. (...)”*. Foram mantidos dessa forma os cursos, de desenho e fotografia, e realizadas excursões para o estudo do desenho ao ar livre. Ainda sobre a obtenção de financiamento público, acrescenta: *“Pleiteando do Prefeito Dr. José do Rêgo Maciel ajuda financeira, contamos com a sua aquiescência, (...). Solicitamos um aumento da nossa subvenção para o ano de 1953 e fomos atendidos prontamente”* (Relatório de Atividades da SAMR, In: Catálogo da Exposição do Atelier Coletivo, 1954).

Particularmente, as falas daqueles que frequentaram o curso no Liceu de Artes e Ofícios e que participaram ativamente da fundação do Atelier integram o ensino desenvolvido no grupo com a circulação por outros espaços de conhecimento. Wilton de Souza, que havia estudado desenho com Vicente do Rêgo Monteiro no Ginásio Pernambucano e já mostrava ao professor suas figuras de xangôs capturadas pela janela de casa em dias de festas populares, conta que a movimentação no ateliê durava o dia todo e que cada artista determinava seus horários e seu cotidiano no grupo:

Wellington, Gilvan Samico e Ivan Carneiro eram os artistas da madrugada. Eles viravam a noite pintando. Diziam “deixa a bagunça sair pra gente pintar”. À noite, por exemplo, eu estava lá. Eu estudava no Ginásio Pernambucano e, à tarde, ia pra lá. Quando não ia pra lá, ia pro DDC. E do DDC vinha pro Atelier (Entrevista concedida em julho de 2013).

A partir desse cotidiano, as conversas sobre temáticas figurativas acompanhavam as questões técnicas. Do ponto de vista de José Cláudio, os temas dos trabalhos seguiam, na maioria das vezes, as inclinações políticas de Abelardo da Hora:

Laura: Para a pintura, quem era a principal referência?

Zé Cláudio: O mentor era Abelardo da Hora. (...). Ele dava uma orientação que era a orientação do Partido Comunista, na época. Fazer uma pintura voltada para o povo. Tanto que fosse uma pintura que o grande público pudesse compreender, como protagonizar. A nossa temática era a temática de gente do povo. Nada de fazer deuses gregos ou coisas incompreensíveis. A gente pintava o gari, o trabalhador de cana ou o cara que fazia telha. Os trabalhadores, esse era o tema principal. Pescadores, jangadeiros. E ia pras festas populares, pras feiras, pro xangô desenhar. Ele tinha o método da pose-rápida, Abelardo, que ele ensinava a gente a desenhar a figura. Dava tantos segundos pra gente fazer uma figura, pra gente aprender a captar a coisa, o movimento das figuras na rua dançando xangô ou sei lá o que for. (...). (Entrevista concedida em setembro de 2013).

Contudo, o próprio José Cláudio introduziu, ainda em 1952, uma referência artística decisiva para a primeira turma do Atelier. Participando da iniciativa do coletivo de arrecadar livros para formar uma biblioteca de arte, José Cláudio levou uma biografia editada nos Estados Unidos sobre o pintor mexicano Diego Rivera. Visitando a casa de um amigo dos tempos de colégio, José Cláudio encontrou o livro (que hoje não se sabe onde foi parar, nem seu autor) sobre Rivera e o muralismo mexicano servindo de porta vela. Pediu o livro ao amigo, Marinho, que o cedeu na mesma hora. A descoberta da arte mexicana é narrada por José Cláudio como um dos fatos mais importantes do seu início como pintor. Referência que, em parte, foi bem recebida no ateliê.

Laura: Abelardo já conhecia [a obra de Rivera]?

Zé Cláudio: Abelardo conhecia. Ele disse assim: “Ah, esse é um dos grandes pintores” e tal. Eu sei que eu comecei a copiar Diego Rivera. E Wellington também começou a copiar Diego Rivera e outros se interessaram menos. Porque tinham uma tendência mais Escola de Paris. Nessa época, pelo menos para nós, o mundo se dividia, (...), em Pintura Mexicana e Escola de Paris. A Escola de Paris era tida como arte degenerada, arte individualista. E a arte para o povo, a grande arte, era a arte praticada pelos mexicanos. Era a arte muralista. Era a pintura mural que era para o grande público e não para um burguês ter um quadro em casa. Essa era a diferença. (...). Ivan [Carneiro] tinha uma linha mais voltada pra Picasso, pra uma coisa semi-cubista que até, aliás, os grandes pintores do Brasil, na época, praticavam algo assim. Muito influenciados, duplamente, pela pintura mexicana e pela Escola de Paris. Você vê que os fundos dos quadros de Portinari, as soluções de Portinari, são cubistas. E muita coisa de Di Cavalcanti também. Eu nunca me interessei muito, pelo menos nessa época, por Escola de Paris, nem Modigliani, nem Picasso. (...). Eu fiquei muito empolgado com os muralistas mexicanos que, depois, eu fui conhecendo: Rivera, Siqueiros, Orozco e outros. Os gravadores mexicanos que eram,

também, influenciados pelo partido, Posada. Quer dizer, Posada era apresentado como exemplo de uma coisa popular. E com grande influência nativista. Uma coisa, assim, nacionalista. E outros. Todo país tinha um representante. Principalmente aqui, na América Latina. (Entrevista concedida em setembro de 2013).

Dentro do panorama proposto por Aracy Amaral (1987), as formas de engajamento político através da arte figurativa, no Brasil, passaram por diversas mudanças entre os anos de 1930 e 1970. Como exemplo do que a autora denomina “*diversidade de posturas do realismo*”, podemos citar um enquadramento no qual ela localiza o próprio Atelier Coletivo:

Os que se mantêm em posição de independência, embora, por princípio, rejeitem o abstracionismo e afirmem a importância de uma arte utilitária, “nacional”, ou brasileira, tal como Portinari, Di Cavalcanti e o grupo de Abelardo da Hora, em Recife, preocupados com as raízes populares da arte em nosso país (AMARAL, 1987: 239).

A maior parte dos artistas que frequentavam o coletivo não teve envolvimento direto com o Partido Comunista e seus direcionamentos ideológicos e pedagógicos para a produção artística. Como já destacado, anteriormente, em fala de Wilton de Souza, a compreensão do modernismo passava pela *liberdade de expressão* e pela fuga do engessamento formal das Belas Artes clássicas. A *liberdade* evocada pelos integrantes também estava relacionada ao fato de o Atelier, àquela altura única vitrine de ações da SAMR, ser um ponto de encontro para conversas sobre estética e tendências de produção. Contudo, podemos entender que havia certos limites para a expressão artística e de ideias dentro do grupo. Podemos vislumbrar esse limite em alguns depoimentos como o de Reynaldo Fonseca. Formado na Escola de Belas Artes, mas entusiasta dos encontros na SAMR desde a sua fundação, Reynaldo Fonseca ministrou algumas aulas de pintura no Atelier Coletivo e tinha algumas de suas telas expostas pelas paredes da casa. Não durou muito o seu bom convívio, principalmente, com Abelardo da Hora.

Abelardo da Hora funda o “Atelier Coletivo”. O espírito desta nova sociedade não me agradava. Pintar num ambiente coletivo era para mim completamente impossível. Mas como a pintura sempre foi tudo pra mim, precisava da companhia de outros artistas para falar sobre o assunto constantemente: aderi ao grupo. Durante o dia pintava em casa e à noite ia encontrar o pessoal e transmitia para os mais inexperientes o que sabia. Das minhas leituras e dos conhecimentos técnicos da Escola de Belas

Artes que também frequentava no momento (curso livre, fazendo apenas desenho de modelo vivo). Com a turma, trabalhava em desenho de “croquis”, tendo oportunidade de retratar a todos, já que não usávamos modelos profissionais. Todos posavam para todos: Darel Valença, Marius [Lauritzen Benr], José Cláudio, Léo [Leonice], Abelardo da Hora, Renato Melo, Anchises [Azevedo], Samico, Guita [Charifker], Celina [Lima Verde]. O que parecia insistência de Abelardo de dirigir o grupo para uma linha popular-polêmica me exasperava. A liberdade de criação era para mim indispensável. A gravura em gesso (invenção de Abelardo), com rendimento bastante inferior à madeira, foi outro motivo que fez com que me sentisse cada vez mais deslocado, talvez mal aceito, chegando mesmo um belo dia a ser intimado a sair da sala, já que ia haver uma reunião de diretoria ou coisa que o valha, na qual seria ‘persona non grata’; e, de outra feita, convidado a retirar os meus quadros de uma exposição coletiva do grupo (In: SILVA, 1978: 60).

O que percebo, principalmente na fala anterior de José Cláudio, é que a *liberdade de expressão* vivenciada pelo grupo tinha por base o entendimento da Arte Moderna como veículo de pensamento sobre a sociedade, na qual cada um desenvolveria seus próprios traços e modos de representação. Considerando o caso narrado por Reynaldo Fonseca, era diante do programa defendido por Abelardo da Hora que a pluralidade de expressões poderia encontrar limites. Assumindo a postura de orientador do grupo, Abelardo tinha o objetivo de imprimir uma intenção artística que deveria permear a produção do coletivo como um todo⁴⁷.

O encontro com a produção de Rivera, que, segundo Wellington Virgolino, foi o que transformou a representação humana em sua pintura (In: SILVA, 1978: 41), dentro da lógica anti-acadêmica, complementou as dinâmicas realizadas a partir do método da Pose-rápida. A necessidade de imprimir movimentos nas representações da cultura popular, e do cotidiano, fez desse método didático o elemento caracterizador do estudo artístico fora dos espaços das casas/sedes do Atelier. Em visitas às feiras-livres, aos terreiros de xangô, às áreas rurais próximas ao Recife, os artistas já incorporados oficialmente ao grupo e aqueles que participavam dos cursos precisavam exercitar um

⁴⁷ Em seu texto/depoimento publicado em 1978 no *Memória do Atelier Coletivo*, Abelardo da Hora aborda que, nos anos 1960, depois das ações do Movimento de Cultura Popular (MCP), no Recife pré-Ditadura Militar, os artistas que haviam participado desta formação apoiada na cultura popular eram vistos através da unidade expressiva: “A importância desse movimento, foi notada pela sensibilidade da arquiteta Lina Bo Bardi, em exposição organizada por essa mulher maravilhosa, no Museu de Arte Popular da Bahia – Solar do Unhão em Salvador – exposição que chamou ‘Civilização Nordeste’. Declarou que ‘Havia na representação de Pernambuco uma certa unidade poética que a destacava das demais’” (In: SILVA, 1978: 38).

traço livre e um desenho econômico que, rapidamente, transmitisse os sentimentos das festividades, da espiritualidade, do trabalho diário.

O nível de envolvimento com os ambientes e seus personagens, que essa prática exigia, fez parte das reflexões de José Cláudio sobre a Pose-rápida em 1978. Já conhecedor, por exemplo, do pensamento de artistas orientais guiados pelos ensinamentos do taoismo, José Cláudio propõe um exercício igualmente livre de aproximação entre os resultados da Pose-rápida e as marcas históricas da sabedoria de mestres do paisagismo taoista.

O método da pose-rápida que Abelardo nos propunha no Atelier Coletivo, além de nos dar a destreza da mão e o olhar certo estabelecia uma ligação muito forte com o assunto, virtude principal. O tempo determinado para poses paradas, variando de dois para um e até meio minuto, no fundo pretendia que não gastássemos tempo algum na execução do desenho, e podia bem se equivaler à nenhuma pincelada do mestre Wu-Tao-Tzu de regresso de um dia de trabalho junto aos bambus. Essa empatia, essa capacidade de sentir com a coisa, tinha o poder de nos livrar de nossas inibições, obrigando-nos a vomitar o desenho sem nenhum tempo, recomendando-nos ele que o tempo gasto deveria ser mais para olhar e não para riscar. Ao passarmos para figuras em movimento, numa feira, num xangô, o fato de desenharmos no local, no vozerio dos feirantes, o ruído de gente, descobrindo detalhes, ou no aperto de um mocambo numa sessão de xangô, ouvindo o toque, os desenhos iam sendo feitos sem que na verdade soubéssemos o que estávamos fazendo, dançando, ou praticando um ato sexual. Mesmo quanto ao estritamente didático em muitos pontos a “pose-rápida” se liga aos ensinamentos dos mestres da pintura taoista. (...). A meta porém era a circulação desse “ch’i”, energia vital, conforme Hsied Ho (período Ch’i meridional, 479-501), o que pretendo ver em alguns desenhos de Abelardo, tentativas de Ivan, Ionaldo, Nelbe, Anchises, feitos nos xangôs. Os desenhos eram feitos a lápis mole de grafite ou carvão. Usava-se muito lápis Wolf’s e Conté. O papel era de jornal tamanho ofício que levávamos numa pranchetinha na mão (SILVA, 1978: 23, grifo meu).

As artistas Guita Charifker e Celina Lima Verde, estudantes da Escola Normal em 1954, entraram neste mesmo ano como alunas no curso de desenho do Atelier Coletivo já na Rua Velha. Em suas lembranças, entrar no universo artístico através da convivência fora de uma estrutura escolar foi fundamental. Guita destaca a ausência de exigências burocráticas para que ela tivesse acesso aos cursos: “*Eu sinto que fui criada mesmo num atelier. Eu não precisei fazer teste vocacional: a Sociedade foi o meu*

grande teste” (In: SILVA, 1978: 43). Em seguida, afirma sua preferência pelo anti-academicismo: “*Por isso que a minha formação é anti-escola. O certo é conviver, trabalhar e ver os outros trabalhando. Em vez de se adaptar ao mundo, a gente ali obteve arma para se defender dele, fazer com que se abrisse para nós e não o contrário*” (p. 44). Celina Lima Verde endossa a visão de Guita descrevendo um pouco mais o clima de trabalho em conjunto, já diferenciando os novos integrantes da primeira geração, mais experientes:

Três vezes por semana, à noite, nós íamos lá desenhar, e Abelardo da Hora nos orientava. Era uma turma boa: eu, Bernardo Dimenstein, Guita, Leda Bancowsky, Genilson [Soares], Cremilson [Soares], Leonice, Clarice, Azenate, Adão Pinheiro, Anchises, Nelbe, sempre algum de nós posava para os desenhos, Abelardo pedindo muita atenção, “mais rápido, olha mais pro modelo do que pro papel”.

A turma mais velha, os fundadores do Atelier ajudavam e incentivavam nossas experiências de pintura, escultura e gravura. (In: SILVA, 1978: 44).

Ilustrando uma das páginas do livro de memórias do Atelier Coletivo, encontramos um desenho (bico de pena) de Abelardo da Hora retratando uma sessão de Pose-rápida no ateliê situado na Rua da Matriz. O ambiente se divide em sala de aula e galeria com trabalhos expostos nas paredes. As ações artísticas incentivavam o ato de sair da casa e ir para a rua. Assim como, também, faziam das particularidades dos traços particularidades políticas (seja pelo discurso ideológico, seja pela necessidade de defesa do valor artístico). A Pose-rápida, para além do adestramento técnico, fazia dos artistas (e podemos apreender isso da fala de José Cláudio acima) quase documentaristas, ou pesquisadores, que iam a campo em busca do envolvimento sensorial com os ambientes e personagens que eram, também, inventados artisticamente.

O objetivo de investigar os aspectos do ensino e da aprendizagem dentro do ateliê se estende na questão teórico-metodológica de relacionar as práticas artísticas com outras esferas sociais. Tal concepção já foi levantada, nesta pesquisa, a partir dos conceitos sociológicos de Mundos Artísticos, Cooperação e *Habitus*, no capítulo anterior, e da noção estética da Partilha do Sensível. Contribuindo com estes referenciais voltados para o pensamento artístico como elemento perpetrado coletivamente e experimentado dentro das relações, identificamos as bases de investigação da historiadora holandesa Svetlana Alpers.

Em seu livro *O Projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado* (2010), Alpers procura desvendar, entre os vestígios documentais sobre as dinâmicas do universo do ateliê de Rembrandt, os fatores que relacionam suas escolhas autorais (aliás, a construção de sua imagem de artista autoral) com a lógica de mercado estabelecida. Quando Rembrandt domina o seu reconhecimento e o valor da sua obra, para a autora, ele passa a ser fruto de uma ideologia cultural que normalizava a convergência entre criação e mercado. Por isso, Svetlana Alpers, atendo-se às “*circunstâncias particulares do ateliê e da criação e comercialização*”, procura situar seu objeto de pesquisa “*não fora da cultura, mas dentro dela*” (2010: 31).

Justamente a estrutura de mercado, para o mundo da arte de Pernambuco, encontrava-se bastante nebulosa, insipiente. Não são raros os depoimentos em que os artistas, até os anos 1950, afirmam não saber com clareza quem vendia ou quem comprava arte no Recife. A escassa comercialização de obras acabava por privilegiar os tradicionalistas mais premiados nos salões de arte, como especifica Wilton de Souza: “*Quando vendia um quadro, a gente dividia porque não existia comércio ainda. O comércio era mais aberto para os pintores acadêmicos e em umas lojas de decoração entre a Rua da Imperatriz e a Rua do Hospício*”⁴⁸. A valorização das ações artísticas do grupo passava quase exclusivamente pela necessidade expositiva, esse era o grande aparato cultural que, inicialmente, influenciava as obras e o reconhecimento do coletivo.

As ações organizacionais e de criação no Atelier Coletivo visavam, primeiramente, o apoio institucional através do financiamento público (Salão de Estado, DDC e subvenções) e atingiam, indiretamente, oportunidades de vendas em um mercado ainda indefinido. Posteriormente, já na década de 1960, tendo o Atelier Coletivo encerrado suas atividades como entidade ligada à SAMR, é que alguns de seus ex-integrantes, como Wilton de Souza, participam diretamente da constituição de galerias e de um circuito de feiras organizadas pelos próprios artistas. Wellington Virgolino, também na década seguinte, teve sua pintura assumidamente moldada por interesses de galeristas e de compradores.

Contudo, ainda nos anos 1950, a idealização do papel da Arte na sociedade traçava a concepção de Artista Moderno dentro e fora do grupo. Porém, nossas atenções continuam voltadas, também, para as contradições típicas de uma vivência coletivista: o *autodidatismo* e a defesa da *liberdade de expressão* que convivem com a necessidade do diálogo com a cultura popular; a ausência de hierarquia e o contato sensorial com os

⁴⁸ Entrevista concedida em julho de 2013.

temas figurativos que estavam ao lado da valorização do Social através das instituições; etc. Assim, prosseguiremos destacando as implicações próprias à complexidade do objeto de estudo, no momento, através da lógica expositiva como uma porta para a vida profissional.

2.4 Coletivo em exposição

Durante os anos de 1953 e 1954 o Atelier Coletivo fundamentou duas frentes de atividades importantes para a divulgação do grupo e de boa parte de seus integrantes individualmente. A primeira consistiu no contato com uma rede de coletivos que se desenvolvia no Brasil desde 1950, eram os chamados Clubes de Gravura. A segunda deu continuidade à produção de exposições e marcou a entrada dos artistas do coletivo no Salão de Artes do Museu do Estado. Dentro do grupo dos fundadores, José Cláudio, em 1953, resolveu viajar e aprofundar sua formação em Salvador, conhecendo o movimento de murais e trabalhando com Carybé, e, pouco tempo depois, parte para São Paulo e se torna assistente de Emiliano Di Cavalcanti. Abelardo da Hora, já em 1952 e 1953, foi premiado com Menção Honrosa, na categoria escultura, no Salão Oficial do Museu do Estado. Aos poucos, como veremos mais adiante, os Artistas Modernos do coletivo passaram a ser presença constante no Salão.

Através do Partido Comunista, segundo José Cláudio, Abelardo da Hora teve a oportunidade de participar do I Congresso de Intelectuais de Goiânia, no início de 1953. No evento, o escultor conheceu o artista gaúcho Carlos Scliar e o contexto maior da arte relacionada às lutas sociais no país. Scliar, após viagens pela Europa e participação em congressos internacionais, retorna ao Brasil defensor dos ideais de combate às políticas autoritárias derrotadas na II Guerra (como o nazi-fascismo) e, também, ao neo-liberalismo. Conhecedor da importância da xilogravura nos movimentos de esquerda na América Latina pós-II Guerra, Scliar foi um dos fundadores do Clube de Gravura de Porto Alegre em associação ao Taller de Gráfica Popular do México (Amaral, 1987). Aracy Amaral apresenta o papel de Scliar como de fundamental importância para a presença da gravura politicamente engajada no Brasil.

Sua atuação se dá na motivação dos demais artistas nessa participação, ao articular artistas do Sul com São Paulo e Rio de Janeiro; ao entrar em contato estimulante com o grupo de Abelardo da Hora, em Recife; sendo, em particular, o coordenador dos primeiros álbuns coletivos de gravura que

surgem no país, abrindo um novo canal, democratizante, para a difusão de sua obra, ao entrar em contato com Leopoldo Méndez, do Taller de Gráfica Popular, do México, em Paris, em fins dos anos 40, e ao trazer para o Brasil a iniciativa dessa ideia e tentar sua aplicação entre nós (AMARAL, 1987: 141/142).

Acolhido em um contexto já estabelecido de arte engajada no país, o projeto de Scliar foi sendo multiplicado e estabelecido por outros clubes de gravura em Bagé (RS), São Paulo, Santos. Em 1953, foi fundado o Clube da Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife com a participação exclusiva dos integrantes do Atelier Coletivo. Este cenário da gravura social brasileira, naquele momento, dentro ou fora dos clubes, contava com nomes como Lívio Abramo, Goeldi, Renina Katz, Glauco Rodrigues, Danúbio Villamio, Mário Gruber, Fayga Ostrower e outros. Alguns clubes, como o de Porto Alegre e o de São Paulo, estiveram ligados a revistas que difundiam a relação entre arte e militância. Eram elas Horizonte e Fundamentos, respectivamente. Sobre o alcance dessa divulgação, Aracy Amaral aponta limites nas iniciativas brasileiras quando comparadas ao movimento de gravura mexicano. O Taller de Gráfica Popular, em sua defesa de que a qualidade da produção de arte estava atrelada, também, à força de sua mensagem política, manifestava-se através de panfletos para a mobilização dos trabalhadores rurais e urbanos. Era a arte a serviço da revolução. Sobre os clubes de gravura brasileiros, Amaral afirma que o caráter subversivo estava limitado ao tema ligado aos trabalhadores, seus ambientes e suas reivindicações; e acrescenta: “*As gravuras, contudo, circulavam dentro de um limitado círculo, o dos associados do clube, e não amplamente, como no caso mexicano, distribuídas pelas cidades e campos*” (1987: 167/168).

Com o Clube da Gravura do Recife não era diferente. A intensificação do contato com Carlos Scliar resultou em uma exposição nacional de gravuras com participação do Atelier Coletivo em 1954. A mostra brasileira itinerou por vários países da Europa, América Latina e Mongólia durante os anos 1950. De acordo com Aracy Amaral (1987), os participantes de Recife foram: Abelardo da Hora, Gilvan Samico, Ionaldo Cavalcanti, Ivan de Albuquerque Carneiro, Corbiniano Lins, Ladjane Bandeira, Wellington Virgolino e Wilton Andrade [de Souza]⁴⁹.

O desenvolvimento do Clube da Gravura no Atelier Coletivo seguiu critérios muito parecidos com os que já eram desenvolvidos pela SAMR no momento do IV

⁴⁹ Fonte: *Exposição de gravuras brasileiras*. Horizonte, Porto Alegre, novembro de 1954.

Salão de Arte Moderna, sobretudo no que se referia à escolha dos trabalhos que seriam distribuídos aos associados. Cada pessoa filiada à SAMR poderia contribuir com uma taxa mensal e receber uma cópia dos trabalhos realizados. A escolha dos trabalhos que seriam reproduzidos e distribuídos acontecia com a participação dos próprios artistas, como especifica Wilton de Souza:

No Atelier Coletivo existia o Clube da Gravura exatamente para angariar verba. Então, nós criamos o Clube da Gravura que era feito por todos os componentes do Atelier Coletivo. A gente fazia a gravura, tirava cópia e, todo fim de mês, a gente distribuía no chão a produção de todos. De Zé Cláudio, minha, de Wellington, de Samico, não é? E a gente mesmo era a comissão julgadora. Com o propósito de escolher uma gravura que ia ser distribuída com os associados. Nós conseguimos quase cem associados. Eram dez Cruzeiros na época. Então, era escolhido: o mês tal vai ser fulano. (...). Todos trabalhavam na impressão para fazer as tantas gravuras, tantas cópias. Eu trabalhava tantas horas. Depois vinha Abelardo e trabalhava tantas horas. Vinha outro, trabalhava tantas horas. Imprimia as gravuras. Essa impressão era feita no dedo ou com colher de sopa. A gente trabalhava com papel japonês. (...). O negócio era muito precário. A madeira gravada, a gente deitava o papel por cima e vinha com a tinta gravando, até sair uma gravura boa. Tirava, botava pra secar e fazia as 50 ou 100 cópias. A gente, esse desenho, botava no passepartout, fazia uma pasta e entregava. Eu saía com as gravuras todas para entregar aos associados. Cobrava dez Cruzeiros pra gente poder pagar luz, comprar tinta, papel. (Entrevista concedida em julho de 2013).

Esta dinâmica de produção também foi marcada pelo trabalho com gesso que, em muitas situações, substituía a madeira. Dessa forma, o artista “fazia a placa de gesso, pintava a placa de gesso de preto e, à proporção que a gente dava o talho, saía o corte branco. Então, já ia dando o efeito da luminosidade que podia proporcionar à gravura”⁵⁰. O principal registro do Clube da Gravura é o *Álbum Gravuras* produzido em 1957 com trabalhos de Corbiniano Lins, Wellington Virgolino e Wilton de Souza. Produzidas com a técnica em gesso, as gravuras exploram um olhar artístico sobre trabalhadores (homens e mulheres) em ambientes rurais e periféricos urbanos, tais como: *Interior de Mocambo*, *Menina com Boneca*, *Morte de Operário*, *Lavadeiras* (Corbiniano Lins); *Cena de Feira*, *Cena de Morro* (Wilton de Souza); *Cortador de Cana*, *Barqueiros*, *Construção* e *Horticultores* (Wellington Virgolino). De forma geral,

⁵⁰ Wilton de Souza, entrevista concedida em julho de 2013.

os temas ligados à “*vida do povo*”⁵¹ não eram trabalhados de maneira panfletária pelo Atelier Coletivo, nem são alvo, necessariamente, de uma uniformização.

Ao longo dos anos 1930, 1940 e 1950, a tendência de oposição à noção acadêmica do Belo, através da Arte Moderna e da necessidade da classe intelectual de compor a cultura brasileira (COUTO, 2004; AMARAL, 1987; BELLUZZO, 1990), foi se firmando no circuito artístico brasileiro e não seria diferente no Recife. O interesse em descrever ou narrar artisticamente a vida cotidiana pertence a distintas trajetórias e processos. Qualquer tentativa de levantamento de tantos referenciais históricos, e de correspondê-los a marcos iniciais cronológicos, soa insuficiente. O que se pretende, aqui, é atentar para os aspectos de contínua reformulação dos temas, dos fazeres artísticos e dos sentimentos que perpassam o convívio coletivo que engendra o nosso objeto de pesquisa. Mas, que, sobretudo, perpassam os nossos olhares produzidos no presente, com o esforço de trançar fios que produzam outra malha discursiva sobre o tipo de projeção que o grupo obteve.

Tendo por base o álbum *Gravuras*, os temas acompanham atmosferas que variam entre uma concepção mais melancólica (Corbiniano Lins), ou mais urbana e voltada para as interações cidadinas (Wilton de Souza), ou, ainda, representativas do trabalhador braçal, forte, que ocupa quase todo o espaço da gravura (Wellington Virgolino). Estas narrativas faziam parte das buscas autorais dentro de uma formação de cunho coletivista e eram encontradas e compartilhadas, mais uma vez, no que constituía o “dentro e o fora” do Atelier. Da mesma forma que começaram a ser aceitas, aos poucos, nos Salões Oficiais do Estado.

Caso voltemos a fazer uma ligação entre as práticas internas do Atelier e a necessidade de legitimação moderna via ato expositivo, encontraremos duas justificativas um tanto distintas para a entrada do grupo no espaço mais tradicional da arte do Recife. Para Ionaldo Cavalcanti, as motivações eram, ainda, de enfrentamento à arte clássica:

Nesta época, 1953, realizamos o 5º e último Salão da SAMR, montado no Sindicato dos Empregados do Comércio à rua da Imperatriz, com trabalhos exclusivamente do pessoal do Atelier. Foi também naqueles dias que resolvemos invadir o Salão Oficial do Museu do Estado de Pernambuco, até então boicotado por nós, por ser um salão acadêmico. Chegamos à conclusão que

⁵¹ Termo usado por Abelardo da Hora no texto de apresentação do Álbum *Gravuras* do Clube da Gravura do Recife – SAMR 1957.

deveríamos combater a má pintura dentro de seus domínios (...)
(In: SILVA, 1978: 46).

Corbiniano Lins, que já havia exposto no Salão do Estado antes de entrar no Atelier em 1953/1954, coloca razões financeiras para as empreitadas:

Passei a frequentar aquela casa. Trabalhando e aprendendo com aqueles rapazes, (...), logo percebi que dinheiro ali era vasqueiro. Lá dentro não havia nenhum, de fora não entrava nada. Até que agradava aquele clima onde desfilavam alguns paletós surrados ou calças cerzidas no traseiro. (...). A salvação era o, ansiosamente esperado, Salão Anual do Estado, de onde sempre vinha algum dinheiro em forma de prêmios. Com ele afrouxava-se o cinturão, liquidavam-se os débitos, que não eram poucos, e o mais importante, comemorava-se. Com o saldo providenciava-se material e trabalhava-se com entusiasmo (In: SILVA, 1978: 52).

Da mesma forma que o IV Salão de Arte Moderna da SAMR (1949) teve seu limite de oposição ao Salão do Estado a partir do seu plano artístico pedagógico (normatizar os experimentos modernistas e educar para a “verdadeira arte”), a entrada dos jovens Modernos no Salão do Estado explica como o grupo manteve as práticas e os hábitos convencionais de entendimento sobre o papel do artista e como ele é reconhecido pela sociedade. Seu percurso de profissionalização. Dentre os que expuseram no Salão, estão: Abelardo da Hora, Gilvan Samico, Ionaldo Cavalcanti, Ivan Carneiro, José Cláudio, Corbiniano Lins, Marius Bern, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, Celina Lima Verde.

Esta última recorda a sua descoberta sobre o Salão como uma descoberta profissional, um momento de levar a carreira a sério:

Em 1956 Abelardo me incentivou a concorrer ao Salão do Estado. Mandeí meus desenhos, que foram aceitos e inclusive receberam do júri um Prêmio Especial, de estímulo. Foi uma emoção. Aí começou a minha vida profissional, e comecei a sonhar também com o dia em que poderia viver exclusivamente da arte (In: SILVA, 1978: 44).

A valorização resultante do ato de expor em mostras coletivas fez os artistas do Atelier Coletivo, ainda em 1951, enviarem trabalhos para a comissão da I Bienal de São Paulo. Todos foram recusados. O grupo recifense via-se diante do impasse que se generalizava fora de Pernambuco: Figurativismo e projeto de arte nacional X Abstracionismo (que também forjava uma estética nacional). Assim como assumiam um duplo papel: aceitos pela crítica e pelos artistas figurativos e otimistas com os

movimentos da América Latina pós- II Guerra (como os clubes da gravura); recusados pelos que abriam espaços aos projetos construtivistas da arte. Sem adentrar uma discussão que advogue um caráter de atualização ou de evolução da Arte Moderna brasileira, pode-se considerar que, da mesma forma que a arte de Portinari continuava participando de um projeto de progresso nacionalista, a configuração do construtivismo brasileiro (através do Concretismo) também esteve voltado para um entendimento desenvolvimentista da sociedade. No que diz respeito ao trajeto do abstracionismo no Brasil até o início dos anos 1950, podemos citar o seguinte trecho do balanço feito por Maria de Fátima M. Couto:

Em 1945, com a queda do governo ditatorial de Vargas, Mário Pedrosa, defensor incondicional da arte abstrata, volta ao Brasil após vários anos de exílio nos Estados Unidos, e começa a atuar como crítico de arte para o jornal *Correio da Manhã*. (...). Em 1947, o pintor Cícero Dias, de retorno de uma longa temporada na Europa, concebe, no Recife, uma obra que é considerada a primeira pintura mural abstrata do país⁵². (...). A fundação de novos museus e consequente organização de exposições consagradas a artistas estrangeiros e conferências sobre arte contemporânea engendraram um clima favorável à discussão e ao intercâmbio de ideias inflamando o debate entre os defensores de novas formas de expressão artística e aqueles favoráveis à permanência dos padrões estéticos em voga. Dentre as manifestações mais importantes desse período figuram a retrospectiva Calder, apresentada em 1948 no Ministério da Educação e Saúde, e a colossal exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do Figurativismo ao Abstracionismo* (COUTO, 2004: 47-48).

Artistas consagrados como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Ibiapaba Martins e outros se mantiveram, por um bom tempo, contrários ao que se chamou de invasão do abstracionismo. Sérgio Milliet foi um dos que, no campo da crítica, manteve-se reticente e observador de limites nas duas perspectivas (COUTO, 2004). Dentro do Atelier Coletivo, como relata Wellington Virgolino, a recusa do grupo foi sentida como uma afronta, deixando aflorado o discurso regionalista:

Me lembro que quando a Bienal de São Paulo inaugurou resolvemos mandar nossa produção. Todo mundo. Foi um alvoroço. E o resultado foi uma merda. Todos recusados! “Perseguição! Injustiça! O Brasil devia ser dividido em Norte e Sul!” Por pouco não fizemos a nossa guerrinha tipo americana entre norte e sul (In: SILVA, 1978: 41).

⁵² Na Revista *Região*, nas edições de agosto e de dezembro de 1948, encontram-se fotos e matérias sobre os murais de Cícero Dias.

As bienais, como terreno do abstracionismo, foram o novo elo entre as vanguardas brasileiras e internacionais, nos dizeres de Morethy Couto:

Embora não possamos afirmar que a visão internacionalista tenha triunfado absoluta a partir da realização das Bienais de São Paulo, tais manifestações, por sua regularidade e seu caráter panorâmico, que privilegiavam o moderno, ajudaram a reduzir o abismo existente entre o público ou mesmo entre a jovem vanguarda brasileira e a arte abstrata (geométrica ou lírica) (2004: 58/59).

Ligados, através dos laços artísticos iniciados por Abelardo da Hora, às vanguardas realistas nacionais e latino-americanas, o grupo do Atelier Coletivo caminhou com seus projetos expositivos, destacando-se a *Exposição do Atelier Coletivo – 1954*, realizada no mês de abril, na Associação dos Empregados do Comércio à Rua da Imperatriz. Participaram: Abelardo da Hora (escultura, desenho, pintura, gravura, maquete de esculturas com plano urbanístico); Gilvan Samico (pintura, desenho, gravura); Ionaldo Andrade (pintura, desenho, gravura); Ivan Carneiro (pintura, desenho, gravura); José Cláudio (pintura, desenho); José Corbiniano Lins (pintura, gravura, escultura); Ladjane Bandeira de Lira (pintura, desenho, gravura); Maria de Jesus Costa (escultura); Marius L. Bern (pintura, gravura); Wellington Virgolino de Souza (pintura, desenho e gravura) e Wilton Andrade de Souza (escultura, desenho, gravura)⁵³.

Diferente do IV Salão de Arte Moderna (1949), a *Exposição do Atelier Coletivo* não agregou, entre os expositores, diferentes áreas expressivas, privilegiando as artes plásticas. Por outro lado, apesar de terem mais acesso ao Salão do Estado, os artistas do grupo não deixaram de estar à frente do argumento de uma produção expositiva. Para Wellington Virgolino, o evento foi o início de sua relação com o mercado: “*Em 1954 fizemos (o Atelier Coletivo) nossa primeira e única exposição, (...). Dos outros não me lembro, mas de mim sei que vendi os quadros que expus e outros (12 ao todo) e me casei*” (In: SILVA, 1978: 43). Com o passar dos anos, os fundadores, principalmente, já não era tão assíduos aos cursos do Atelier. Segundo Wilton de Souza, a turma foi casando e cada um foi tendo casa e ateliê próprio.

Mais de 60 anos depois, o artista plástico, designer gráfico e pesquisador (atual responsável pelo acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães) deixa sobressair, em sua fala, as marcas de uma formação artística fora da universidade, sem titulação acadêmica, como a principal realização do Atelier Coletivo:

⁵³Catálogo da “Exposição do Atelier Coletivo – 1954”. Acervo Wilton de Souza.

A grande influência do Atelier Coletivo foi essa vivência. (...). Todos sabiam o que queriam. Nós discutimos muito sobre arte. Sobre todo o movimento. Desde o surgimento, (...), envolvendo a história da arte. (...). Discutia-se sobre movimento, a concepção de A, de B, de C, como a coisa deveria correr. Mas, lembrando sempre que o modernismo era a liberdade de expressão. Então, nós temos que ter a noção de uma coisa livre. Fugindo de todos os trâmites da coisa presa dentro do classicismo, dentro do academicismo, aquelas concepções de colégio, de aula, de chegar a uma perfeição (...). (Wilton de Souza, entrevista concedida em julho de 2013).

A leveza e a importância prática desse convívio também transparecem nas lembranças de Nelbe Rios:

O Atelier que conheci era formado por pessoas mais velhas que eu, que era a caçula do grupo. (...). Recordo-me das sessões, que se realizavam duas vezes por semana, quando nos reuníamos e mostrávamos uns aos outros nossos exercícios e todos participavam com comentários, de crítica ou aceitação, sempre de maneira construtiva. Estas sessões não eram rígidas, nem quanto ao horário, e nem quanto às nossas atividades, pois poderíamos dispor de nosso tempo de maneira que melhor nos aprouvesse. E assim, às vezes ouvíamos música clássica, árias de ópera ou mesmo líamos poemas. Recordo-me que algumas vezes íamos à varanda do primeiro andar que dava para os telhados, (...), para ver a lua, enquanto Adão Pinheiro, um rapaz de seus dezoito anos, bem alto e magro, com um rosto de menino, lia seus sonhos. Também Leonice (Leo) era poetisa e emprestava-me livros. Frequentávamos exposições, íamos ao teatro. Através do Atelier tive uma visão mais abrangente da arte. (In: SILVA, 1978: 50).

A subversão da hierarquização tradicional do ensino pode vir à tona, até mesmo, na descrição do ambiente onde tudo era compartilhado, como o fez Genilson Soares:

Aquela quantidade infinita de pincéis; o cheiro das tintas espalhado por toda parte; as telas, amontoadas nos cantos de parede, ou secando nos cavaletes; a unidade de que o barro dos modelos impregnava o ambiente; toda aquela gente, um movimento constante de um trabalho incessante (...). A não ser pelas constantes observações do Abelardo da Hora (“- observe a geometria que envolve a figura!!!”), sempre me resulta muito vaga a lembrança dos tempos de aprendizado básico, em que frequentei os cursos livres de desenho, pintura, escultura, gravura...torna-se difícil estabelecer um limite até onde fui aluno, ou a partir de quando comecei a integrar o Atelier Coletivo. Não sei. Talvez pela proximidade e inter-relacionamento existente entre quem ensinava e quem aprendia, era como se tudo fosse uma coisa só, integrada, recíproca. Isto,

creio, dava-me uma ideia plena de que todos nós estávamos aprendendo muito uns com os outros. Sensação que permaneceu até a época em que o Atelier se dissolveu (In: SILVA, 1978: 58).

Em uma perspectiva histórica, Clarissa Diniz observou aspectos e consequências das interações pertencentes ao grupo. Em pesquisa sobre categorias da legitimação artística em Pernambuco, afirma que:

O que mais marcava a convivência dos membros do Atelier Coletivo eram as práticas cooperativas que, no contexto de um sistema de arte competitivo, geravam um subsistema rico em capital social. (...) um movimento a um só tempo cooperativo e competitivo – em instâncias e de maneiras diversas. (DINIZ, 2008: 59).

Ainda em 1978, Genilson Soares reflete sobre as peculiaridades da forma de coletividade sentida e como ela definiu trajetórias:

O que me pareceu mais importante neste sentido de coletividade foi uma estimulante provocação ao potencial individual, independente de uma ideia predeterminada para o coletivo, de uma trilha única, de uma predominância específica para o grupo, o Atelier. Pode-se mesmo dizer que do Atelier Coletivo (núcleo) partiram caminhos, que naturalmente se diversificaram, encontrando consistência, nas múltiplas maneiras que a Arte pode ser (In: SILVA, 1978: 58).

No terceiro capítulo, três desses percursos individuais nos permitem narrar a continuidade das dinâmicas do Atelier Coletivo em outros espaços; na invenção de oportunidades de trabalho para o artista que permaneceu longe do ambiente acadêmico, no aprimoramento que se mantinha atrelado ao experimento da prática. Até a construção diária de um possível mercado. Para tanto, iremos nos fixar nos trabalhos desenvolvidos por José Cláudio, Wilton de Souza e Wellington Virgolino.

Como bem define Bourdieu, em sua problemática sociológica e, também, histórica, o estudo de vivências coletivas na Arte não está voltado para uniformidades:

A questão fundamental torna-se, então, saber se os efeitos sociais da contemporaneidade cronológica, ou mesmo a unidade espacial, como o fato de partilhar os mesmos lugares de encontro específicos, cafés literários, revistas, associações culturais, salões etc., ou de estar expostos às mesmas mensagens culturais, obras de referência comuns, questões obrigatórias, acontecimentos marcantes etc., são suficientemente poderosos para determinar, para além da autonomia dos diferentes campos, uma problemática comum, entendida não como um *Zeitgeist*, uma comunidade de espírito ou de estilo de vida, mas como um

espaço dos possíveis, sistema de tomadas de posição diferentes com relação ao qual cada um deve definir-se (BOURDIEU, 1996: 227/228).

Após formarmos o mosaico de vestígios e narrativas que nos dá a “imagem” do cotidiano do grupo, em sua pluralidade de territórios, para a formação de Artistas Modernos no Recife dos anos 1950, os caminhos particulares dos três fundadores mencionados serão, aqui, acompanhados, ou seguidos, pelo intuito de vislumbrar a multiplicidade dos desdobramentos das bases modernas pensadas e sentidas coletivamente e que, por outras vias, serviram a novas perspectivas de coletividade.

CAPÍTULO 03

PROFISSIONALIZAÇÃO ARTÍSTICA: ENTRE A LIBERDADE E O MERCADO

Tomando como exemplo a “*liberdade de expressão*” apregoada por Wilton de Souza, na sua memória sobre a formação a partir do Atelier Coletivo, podemos perceber que ela envolveu a sua autocompreensão como profissional voltado para suportes, técnicas e reconhecimento. A defesa da *livre criação*, além de conceituar um modelo de atuação do Artista Moderno, acompanha o objetivo de inventar novas possibilidades para “viver da arte” na cidade e no país.

Quando a esfera das Artes se tornou autônoma, em diversificados processos históricos e contextos sociais, o caráter da institucionalização a direcionou para novas formas de organização e de regramentos que condicionam todo o ciclo que vai da conceituação/produção artística até a recepção de um público cada vez mais especializado (FABRIS, 1998). A vida do artista passou, também, a estar associada ao nascimento de um livre mercado de trabalho (relação arte/profissão) e de uma estrutura social específica que dá forma às necessidades da circulação da arte. A *liberdade* da ação criativa e artística não deixou, todavia, de deparar com questões ditas “externas” (imposições econômicas e/ou políticas) que respondem às “internas” (o estudo da criação em temáticas e suportes) e vice-versa.

Trata-se de espaços e temas que diferenciam socialmente as relações objetivas (mesmo na abrangência da aplicabilidade bourdiesiana deste conceito) que atravessam o universo do artista e da sua obra e que exigem, de acordo com Annateresa Fabris, por exemplo, certas especificações teóricas da crítica e da História da Arte. Certos enquadramentos, ou definições, absorvidos pelos mercados.

Para a constituição da figura do artista moderno, uma contribuição decisiva é a elaboração de uma linguagem artística. Graças a ela, cria-se uma maneira de nomear o artista, de falar da natureza e do modo de remuneração de seu trabalho, a fim de distingui-lo do artesão. Através dessa linguagem específica, elabora-se uma definição autônoma do valor artístico, irreduzível ao valor econômico (FABRIS, 1998:11).

A Arte constituindo seu próprio meio especializado e suas próprias necessidades não deixa de ser uma questão fundamental no desenvolvimento de um grupo de artistas brasileiros, nordestinos, que mergulharam na representação imagética dos festejos e do cotidiano de trabalho e sobrevivência dos mais pobres. Se o pensamento e a atividade

coletiva, desenvolvidos no Atelier Coletivo da SAMR, estimularam estratégias de legitimação voltadas para a relação com organismos do poder político, nota-se que alguns percursos individuais foram traçados em torno das alternativas de trabalho que recepcionavam a experiência da ilustração e do desenho gráfico, assim como da crítica, até a gradual organização de um mercado (galerias e marchands) para a pintura. Observar algumas transformações ocorridas nas trajetórias de José Cláudio, Wellington Virgolino e Wilton de Souza corresponde ao intento de pesquisar como estes três artistas (que acompanharam a transição da SAMR para o Atelier) transferiram para outros ambientes (mercado de trabalho) as práticas sociais e artísticas desenvolvidas na experiência coletiva. Assim, espera-se dar continuidade ao estudo da formação e da produção artísticas que perpassam uma rede de interações.

3.1 José Cláudio – a militância de ser artista

Foi a partir da vida universitária, na Faculdade de Direito do Recife, que José Cláudio da Silva iniciou o seu contato com o Mundo da Arte recifense. Nascido no município de Ipojuca, em 1932, o estudante chegou ao Recife em 1943 ainda para fazer o ginásio, como interno, no Colégio Marista. Muito antes de decidir ser um pintor profissional, o que mais se aproximava de um fazer artístico, desde muito pequeno, era a vontade de desenhar cenas do cotidiano.

Eu gostava de desenhar. Meu pai tinha uma loja e eu desenhava nos papeis de embrulho da loja. Ele não gostava porque emporcalhava os papeis. (...). Mas, eu via, assim, um matuto na calçada ou um cavalo amarrado. (...). O matuto amarrava o cavalo numas argolas que tinham na calçada, sabe? Na espessura da calçada. Todas as lojas tinham isso para amarrar o cavalo. E eu desenhava aquilo e outras coisas. (Entrevista concedida em 09/09/2013).

Este envolvimento com o que havia de mais corriqueiro não se restringia à vida interiorana. Lembrando o exemplo dos irmãos Wilton de Souza e Wellington Virgolino (nascidos e criados no Recife), como já mencionado, eles também uniam o *autodidatismo* ao fascínio pelo cotidiano mais popular do centro da cidade, onde moravam e estudavam. No primeiro capítulo desta dissertação, encontram-se observações sobre desenhos de Wellington Virgolino, feitos para ilustrar as páginas do *Jornal Pequeno*, com personagens populares das ruas do Recife. Estas temáticas estavam entre os elementos que aproximaram, ainda em torno da SAMR, os fundadores

do posterior Atelier Coletivo. Por terem começado de forma independente no desenho, ainda muito jovens, estes artistas adentraram o grupo sem referências sobre os conteúdos da Escola de Belas Artes (ou sem obedecê-las). Aqui, podemos ter, mais uma vez, sinais sobre a preferência por uma formação artística antiacadêmica.

Pouco antes de iniciar o curso universitário, foi na mesma Faculdade de Direito que José Cláudio recebeu o impacto da já citada exposição de Cícero Dias em 1948; mesmo ano em que se entusiasmou com a exposição de esculturas de Abelardo da Hora, na sede do Sindicato dos Comerciantes. O *autodidatismo* da experimentação independente do desenho dialogava com a postura igualmente *livre* de compreensão das propostas artísticas que mais se destacavam naquele momento. Como já transcrito no segundo capítulo, o encantamento pela Arte Moderna era o que justificava a rejeição diante do academicismo em circunstâncias de disputa pela visibilidade e pelo estabelecimento de um circuito moderno para as artes plásticas na cidade. Tal condição foi expressa em seu texto no livro *Memória do Atelier Coletivo* da seguinte forma:

Numa época em que todo mundo só fazia aqueles nus acadêmicos Abelardo encontrou uma temática nova, vigorosa e atual, tratando de gente da terra, problemas do morro, do sertão. De minha parte posso dizer que essa exposição me pegou: pela primeira vez constatei que existia uma arte viva, que havia um esforço brasileiro e se me constituiu numa viagem de vinte séculos a experiência de dar a volta na sala (SILVA, 1978: 10).

Como já citado no segundo capítulo, em entrevista cedida em setembro de 2013, José Cláudio afirma ter se identificado com a Arte Moderna sem ter tido informação sobre o assunto ou sem precisar de orientação para aceitar o que estava sendo proposto. Por outro lado, suas opiniões sobre as esculturas expostas por Abelardo, assim podemos entender, revelavam que a produção que vigorava no espaço das Belas Artes não impressionava mais. A ideia de um “*esforço brasileiro*” para a representação da “*gente da terra*” chama atenção para o ponto de vista, que se tornava cada vez mais comum, de que a Arte tradicional era afastada da vida da população e que reproduzia influências estrangeiras.

A lembrança da forte impressão transmitida pelas obras de Abelardo da Hora fez José Cláudio aceitar o convite feito, poucos anos depois, por Ivan Carneiro para ajudar no aluguel de uma casa/ateliê coletivo. Sendo continuidade das aulas empreendidas no Liceu de Artes e Ofícios, as atividades no Atelier Coletivo, já em 1952, tinham por objetivo a orientação dos jovens desenhistas. Com maior intensidade, José Cláudio

vivenciou o primeiro ano do grupo na Rua da Soledade. O suficiente para a expansão das trocas de experiência e dos seus contatos sociais iniciados na Faculdade de Direito, cujo curso José Cláudio abandonou para se dedicar ao estudo da arte. Antes mesmo da fundação do Atelier, conheceu Hélio Feijó e Ladjane Bandeira, no apartamento da Rua da Imperatriz, através de um amigo dos tempos do Colégio Marista (SILVA, 1978: 12). Artistas já destacados na cidade, Feijó quase não esteve presente na sede do Atelier e Ladjane Bandeira se tornou uma companheira de trabalho, alguns anos mais tarde, quando José Cláudio trabalhou na editoração do Diário da Noite e do Jornal do Commercio no Recife já no final dos anos 1950.

Na sede do coletivo, conheceu o jornalista Bernardo Ludemir, que realizava visitas assíduas e sempre andava com Ivan Carneiro: *“desfilando os dois pela Rua da Imperatriz: andava de alpercata e camisa verde de seda, quando só quem andava de camisa de seda verde era mulher e de alpercata franciscano (...), e fumando cachimbo”* (1978: 12). Também conheceu Tilde Canti e Antônio Franca, junto aos colegas do Atelier Coletivo, em um almoço oferecido pelo casal. *“De José Gonçalves de Oliveira a lembrança da época é mais da Faculdade de Direito e dos papos com Carlos Pena Filho e Paulo Fernando Craveiro”* (1978: 13). De acordo com o depoimento de José Cláudio, Carlos Pena Filho e José Gonçalves de Oliveira frequentaram o Atelier, mas o poeta mais presente era Mozart Siqueira. Com ele, o jovem artista conheceu as obras de Edgard Allan Poe, Ezra Pound e T. S. Elliot. Mais uma vez, o convívio e o seu resultado em pensamentos e concepções artísticas são peças fundamentais no entendimento da produção que se processava no grupo. Sobretudo, quando consideramos práticas que se complementavam dentro e fora da casa e do ateliê.

Por outro lado, na trajetória de José Cláudio, o ano em que mais frequentou o Atelier Coletivo (1952) foi o momento de receber as primeiras lições sobre pintura. Em entrevista, o artista alega que Abelardo da Hora foi o seu *“mentor”*. *“Ele dava uma orientação que era a do Partido Comunista, na época. Fazer uma arte voltada para o povo”*⁵⁴. No caso dos artistas que fizeram parte da primeira geração do Atelier Coletivo, a introdução ao universo técnico, nas aulas, foi realizada junto ao reconhecimento do discurso temático-social de uma vertente da esquerda. Mas isso não fez da produção do grupo um instrumento de propaganda do Partido. O interesse que todos os integrantes, fundadores do coletivo, tinham na representação do cotidiano (de forma amadora ou não) se constituiu antes de o Atelier começar a funcionar. Ao transmitir a técnica,

⁵⁴ Entrevista concedida em 09/09/2013.

Abelardo da Hora priorizava as temáticas do comportamento, da condição social e dos movimentos dos corpos de homens, mulheres e crianças em suas manifestações culturais e em seus ambientes de trabalho. Dessa forma, como enfatizado a partir da Pose-Rápida no capítulo anterior, os artistas vivenciavam a cidade e se envolviam sensorialmente com seus objetos e os personagens do estudo artístico.

Para José Cláudio (e alguns outros integrantes do Atelier, como Wellington Virgolino), no início de sua carreira, tais temáticas haviam tomado forma artística pujante na obra do mexicano Diego Rivera. Em seu livro *Tratos da Arte de Pernambuco* (1984: 20-21), José Cláudio discorre sobre a valorização da cultura asteca, pelos mexicanos, e como a pintura mural fez parte do universo de representação dos homens e suas relações com o trabalho. Passados 32 anos do início das atividades no Atelier, José Cláudio expôs seu olhar histórico sobre certo “diálogo” entre o projeto regionalista freyriano, a arte moderna nacional e o muralismo mexicano: *Talvez aqui fosse preciso dizer que além da influência local ou nacional de Gilberto Freyre, (...), havia um movimento de valorização desse ‘homem de trabalho’ no qual se insere Portinari, como Diego Rivera citado por Gilberto Freyre no artigo de 1925 do ‘Livro do Nordeste’* (1984; p. 21). O que se segue em sua narrativa historiográfica é a entrada no universo das relações entre arte e diretrizes partidárias da esquerda europeia pós-Revolução Soviética, atravessando rapidamente o “realismo socialista”, ou “realismo crítico”, e as tradições da gravura na América Latina (sobretudo no México e no Brasil).

Foi a partir de 1953, após um ano de aulas de desenho e pintura com Abelardo da Hora, que José Cláudio passou a se envolver diretamente com a pintura mural. Para tanto, o artista foi passar uma temporada em Salvador, onde se manteve como aprendiz e ajudante, principalmente, do artista argentino, radicado no Brasil, Carybé⁵⁵ e do baiano Mário Cravo Jr.⁵⁶. Em sua estada na capital baiana, José Cláudio conheceu um movimento de arte mural que já ganhava certa fama e ocupava obras públicas.

Na Bahia, naquela época, havia um surto de murais. O negócio estava muito mais avançado do que aqui. Muita gente boa ganhando dinheiro fazendo mural. Tinha Carybé, Mario Cravo que é escultor, mas também fez mural. Pelo menos um enorme, em que eu trabalhei no Centro Carneiro Ribeiro, tinha 8m por 22

⁵⁵ Hector Julio Páride Bernabó (1911-1997), mais conhecido como Carybé, foi pintor, gravador, desenhista, ilustrador, muralista. Consulta: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1374&cd_idioma=28555, em 12/02/2014.

⁵⁶ Mário Cravo Júnior (1923) é escultor, gravador, desenhista e professor. Consulta: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2721&cd_idioma=28555, em 12/02/2014.

de largura mais ou menos. Jenner Augusto e outros, Genaro Carvalho. Tinha muita gente trabalhando na Bahia e trabalhos grandes. Então, eu trabalhei preparando parede. Eles me diziam, lá, como fazia. Preparando a parede de Mário Cravo tinha eu, um gaúcho, Geraldo Trindade Leal, e ainda tinha Agnaldo que era empregado mesmo de Mário Cravo e, depois, virou escultor. (Entrevista concedida em 09/09/2013).

Em Salvador, nosso artista continuou priorizando o aprendizado prático e não frequentou escolas. Outro aspecto com o qual ele também se sentiu à vontade foi, justamente, as temáticas figurativas correntes no novo cenário artístico que convergiam com o impulso modernista e popular adotado pelo Atelier Coletivo.

Laura: Quais eram os temas apresentados nos murais?

José Cláudio: No mural de Carybé tinha muito isso da terra e o povo, sabe? Da Bahia. No de Jenner também. E Mário Cravo não. Era mais livre, mais “arte pela arte”. Mas, era uma arte, assim, que também... era uma espécie de super-homens que ele pintava nesse mural, sabe? Quer dizer, o homem ainda estava no centro. O homem e a coisa popular. Ele fez uma grande escultura, nessa época em que eu estava lá, do cangaceiro para a Bienal de São Paulo. (Entrevista concedida em 09/09/2013).

Considerando o destaque obtido por Carybé e Mário Cravo, torna-se importante dizer que ambos se profissionalizaram em períodos em que viveram e estudaram arte e frequentaram ateliês de amigos no Rio de Janeiro, São Paulo, por outros países da América Latina (como no caso de Carybé) e nos Estados Unidos (como no caso de Mário Cravo, ao final dos anos 1940, quando foi aluno do escultor iugoslavo Ivan Mestrovich). O fato de estes escultores, pintores e muralistas terem se estabelecido em Salvador, no início dos anos 1950, fez com que outros artistas e demais interessados nas novidades da arte nordestina se voltassem para a cidade e para a região. Por meio desta circulação, ainda no ateliê de Carybé, José Cláudio conheceu o jornalista e artista Arnaldo Pedroso D’Horta⁵⁷ e ganhou um amigo que prometeu ser seu cicerone caso resolvesse, um dia, ir a São Paulo. Era a oportunidade aberta para nova viagem e convívio em meio artístico ainda desconhecido.

A trajetória do artista continuou se desdobrando por meio de contatos, amizades e indicações que dispensavam a obrigatoriedade de uma formação oficializada em Arte

⁵⁷ Arnaldo Pedroso D’Horta (SP, 1914-1973) foi jornalista, jurista, crítico de arte e artista plástico (desenho, ilustração, gravura em metal e xilogravura), tendo seu reconhecimento nesta área a partir dos anos 1950. Consulta: <http://www.escritoriodearte.com/artista/arnaldo-pedroso-dhorta/>, em maio de 2014.

ou qualquer outra área. Por estas vias, José Cláudio pôde, entre 1953 e 1954, iniciar nova etapa e se dedicar ao universo da pintura como assistente de Emiliano Di Cavalcanti que, naquele momento, já era considerado um cânone da arte moderna nacional. A forma como o artista conta o desenrolar dos contatos (interações) e dos fatos revela o clima de informalidade com o qual buscava se aprimorar como pintor:

Laura: Como foi essa ida [para São Paulo] e como foi trabalhar com ele [Di Cavalcanti]? Por quanto tempo?

José Cláudio: Alguns meses. Ele era muito esporrento e temperamental. E eu morava com ele. Morava dentro do ateliê, eu e ele. Ele morava em um pequeno apartamento num prédio na Avenida São João, edifício Três Leões, onde tinha, também, o ateliê de Clóvis Graciano, que era outro grande pintor paulista. Os dois maiores pintores de São Paulo, na época, eram eles dois. Assim, de maior renome. Eu tinha um amigo que eu conheci na Bahia quando eu estava tomando conta, por um tempo, da casa de Carybé (...). No Largo de Santana, um sobrado que tinha no segundo andar. Eu conheci Arnaldo [Pedroso d’Horta], depois eu fui pra São Paulo. Arnaldo disse “quando quiser vir a São Paulo, me procure”. Eu procurei Arnaldo, e Arnaldo era quem me orientava lá, e foi ele que um dia me levou pra ver se eu ficava como ajudante de Clóvis Graciano. Aí, a gente foi ao ateliê de Clóvis Graciano e Clóvis Graciano não estava. E, alguns andares abaixo, “vamos ver se o Di está aqui”. Era amigo de Arnaldo também. Di Cavalcanti estava e Arnaldo perguntou se ele não precisava de um ajudante e ele: “estou precisando sim”. Aí, eu fiquei trabalhando com ele. (Entrevista concedida em 09/09/2013).

Suas lembranças sobre os meses em que morou e trabalhou no apartamento/ateliê do edifício Três Leões abordam aspectos práticos do cotidiano compartilhado. Quando perguntado sobre a importância dessa experiência, José Cláudio expõe seu olhar observador diante do artista consagrado atuando.

Foi muito bom porque eu vi um grande pintor trabalhando. Desde o primeiro momento de riscar o quadro até assinar o quadro. A naturalidade com que ele fazia aquilo tudo. Nessa época, era muito comum, nos quadros dele, ele forrar o quadro. Ele riscava uns triângulos, uns polígonos, assim, no fundo do quadro, e pegava os restos de tinta num godê de louça, é um recipiente de louça e tem um misturador, também, de louça, sabe? Ele pegava os restos de uma e de outra e mandava botar aqui e ali, misturava e dizia: “dê ali naquele quadro”. Como fundo de quadro. Eu saía pintando. Depois, outro e outro. Depois, ele vinha em cima e fazia um desenho e pintava, sabe? Quando ele ia pintar um modelo e tal, ele me mandava embora.

Era assim. E era muito bom porque eu tinha essa ligação muito íntima com ele, assim, na pintura, não é? (entrevista concedida em 09/09/2013).

Ainda em São Paulo, sua amizade com Arnaldo D’Horta o conduziu à Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo, situada na Praça da República, onde estudou, entre outras matérias, Xilogravura com Lívio Abramo e História da Arte com Wolfgang Pfeiffer. Esse aprofundamento na gravura feita em madeira conduzia uma nova relação com a técnica já que, como descrito no capítulo anterior, o grupo do Atelier Coletivo – com supervisão de Abelardo da Hora – havia experimentado a produção de placas de gesso para a “gessogravura”⁵⁸. Outro aspecto, que já havia tomado forma no universo artístico-intelectual que José Cláudio conhecera no Recife, se repetia em sua temporada na capital paulista: se, no Recife, o dia a dia do Atelier se estendia pela Praça Maciel Pinheiro, Rua da Imperatriz e Avenida Guararapes, em conversas, exposições e visitas à Diretoria de Documentação e Cultura, o aprendizado na Escola de Artesanato do MAM/SP se prolongava na boemia do Barzinho do Museu de Arte Moderna, localizado na Rua Sete de Abril. Para José Cláudio, essa movimentação social ligada à vida noturna lhe pareceu mais evidente do que a que ele havia integrado no Recife.

Aí [no bar do Museu] eu fiquei conhecendo todo mundo. Não só de São Paulo, como do Rio de Janeiro e que faziam exposição. Foi lá que conheci Goeldi que era amigo de Arnaldo também. Arnaldo conhecia todo mundo. Todo dia, todo mundo estava lá. Se você quisesse conhecer todo mundo que fazia arte, em São Paulo, era só ir, assim, cinco horas da tarde, até as nove, lá no barzinho da Rua Sete de Abril. (Entrevista concedida em 09/09/2013).

O Atelier Coletivo e a SAMR, como agregadores de poetas, jornalistas, intelectuais e artistas, conformaram espaços mais sóbrios, onde a dedicação ao pensamento e à crítica artística, como posicionamento político, era conduzida de maneira mais comportada, como relembra José Cláudio na mesma entrevista: “A gente se encontrava no Atelier Coletivo. Esse era o grande ponto de encontro. E, às vezes, saía ali por perto. Passava a noite conversando na Praça Maciel Pinheiro. No Pátio de Santa Cruz, que, naquela época, não tinha assaltos, era uma coisa tranquila”⁵⁹. Em São Paulo, fora os hábitos boêmios, as redes sociais que abriam portas para novas

⁵⁸ Técnica descrita no capítulo anterior.

⁵⁹ Entrevista concedida em 09/09/2013.

perspectivas profissionais se mantinham atuantes. E, através delas, José Cláudio conhece com profundidade o ofício da diagramação e do design gráfico em um jornal de grande circulação.

Após obter uma bolsa de estudo da Fundação Rotelini (onde estudou História da Arte e Modelo Vivo), na Academia de Belas Artes de Roma, com duração de um ano (1957-1958), Zé Cláudio volta para São Paulo e, aconselhado pelo amigo Arnaldo D’Horta, faz o concurso para repórter do jornal O Estado de São Paulo e é aprovado. Depois de ter uma experiência mais próxima da formação acadêmica, na Itália, Zé Cláudio, ao final dos anos 1950, ainda não se enxergava um pintor que se sustentava unicamente com sua arte. Até mesmo a ida à Europa para uma temporada de estudo parecia-lhe uma conquista inesperada, uma sorte. Em texto intitulado “Meus Mortos”, no site da Revista Continente, José Cláudio conta um pouco sobre esta viagem tida quase como uma exigência do meio artístico para o seu currículo de pintor. Contudo, o autor, décadas depois, não deixa de priorizar as descobertas sobre a história da Europa pós-II Guerra e seus personagens desconhecidos. O modo de se voltar para o cotidiano que percorre suas interações, sua arte e sua escrita:

Arnaldo Pedroso d’Horta fez por mim o que não fez nem pelos filhos: conseguiu que me dessem uma bolsa para estudar na Europa. Na época, só para rico. Me diziam na cara: você não pode falar de pintura, você não conhece a Europa. Cheguei em Roma num dia de Finados, 2/11/1957, com 25 anos. E a primeira coisa que fiz foi sair com Beatrice Abramo, irmã do gravador Lívio Abramo de quem eu fora aluno, para visitar as *Fosse Ardeatine* (Fossas Ardeatinas), o belo monumento onde estão sepultados 335 mortos pelos nazistas em 24/março/1944 em represália a um ataque *partigiano*, grupo de resistência à ocupação alemã: os alemães pegaram indistintamente militares, civis e até crianças, como o sobrinho de Beatrice, a quem fomos acender uma vela⁶⁰.

No seu retorno à cidade de São Paulo, em 1958, o artista pernambucano encontra, como opção profissional, o campo do jornalismo. Passa a conhecê-lo com maior intimidade, já que no Recife havia apenas feito algumas ilustrações espaçadas. Nas dependências de O Estado de São Paulo, a rede de relações que Zé Cláudio estava

⁶⁰ CLÁUDIO, José. “Meus Mortos”. In: <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/166-materia-corrida/6924-meus-mortos.html>, publicado em 29/12/2011 (consultado em 19/04/2014).

construindo voltou a mostrar seus cruzamentos e a favorecê-lo como artista. Este reconhecimento pode ser entendido nas palavras do próprio:

Quando cheguei ao jornal, o secretário de redação, que era autoridade maior do jornal, era irmão de Lívio Abramo, Cláudio Abramo. Que sabia que eu tinha sido aluno de Lívio Abramo. Nessa época, o jornal estava criando a seção de diagramação que, até então, não existia. (...). E a seção de diagramação precisava de alguém que tivesse algum tirocínio com redação e com arte gráfica. Cláudio Abramo achou que eu era o cara que iria dar certo ali e dei mesmo. Eu trabalhei ali meses e meses, só saí quando não aguentava mais. O trabalho era pesado, mas eu dei conta. Tanto que, quando eu pedi para sair, o chefe da diagramação saiu correndo atrás de mim na rua: “eu aumento todo o teu ordenado, eu diminuo as horas”. Eu digo: “eu não quero não. Eu não quero mais saber disso não” (Entrevista concedida em 09/09/2013).

Ao final do ano de 1959, motivações afetivas e a necessidade de se dedicar mais à pintura justificaram a sua volta para o Recife. Contudo, seu regresso foi marcado pela permanência no ambiente jornalístico ainda como diagramador.

Quando cheguei aqui [Recife], que resolvi casar, não tinha, como sempre, emprego, nem ninguém ligado à pintura e tal. Aí, Wilton [de Souza] foi quem arranjou o emprego pra mim de diagramação no Jornal do Commercio. Que ele era cunhado de Aramis Trindade. Aramis era do jornal e eu fui fazer diagramação lá. Eu diagramava os suplementos, eram uns tabloides. Naquela época se fazia tabloide, o Jornal do Commercio tinha vários tabloides. Além disso, ainda diagramava algumas páginas no Diário da Noite que era da mesma empresa. (Entrevista concedida em 09/09/2013).

Naquelas circunstâncias, o Atelier Coletivo já havia encerrado suas atividades (1957) no sentido de ser um espaço formativo e de seus participantes atuarem juntos e buscarem a inserção institucional e as exposições em uma articulação coletiva. Já no ano de 1960, a SAMR passou a ser dirigida por Wilton de Souza e, junto à nova atuação de Abelardo da Hora (Diretor da Divisão de Parques e Jardins da Prefeitura do Recife), o diálogo sobre a Arte Moderna, no Recife, começou a ser, em parte, transferido para o espaço do Movimento de Cultura Popular (MCP) implementado pelo então prefeito Miguel Arraes. Tornou-se, cada vez mais, aprofundada a dependência entre uma missão artística e uma missão política a partir de um projeto coletivo totalmente integrado ao programa de governo municipal e que ultrapassava as atribuições artísticas (com

diversidade de linguagens) e recepcionava o programa de alfabetização, que teve entre seus principais nomes o de Paulo Freire.

A ocupação da cidade pelas ações culturais também pôs à vista algumas mudanças. Diferente do Atelier Coletivo, da SAMR, da DDC, da Associação dos Empregados do Comércio e da Escola de Belas Artes (que ocuparam os bairros centrais destinados ao comércio e às residências de classe média), o Movimento de Cultura Popular teve como sede o sobrado localizado no terreno do Sítio da Trindade. Espaço arborizado que se tornou área pública na Zona Norte do Recife, mais especificamente no bairro de Casa Amarela.

Em meio ao cenário político-cultural que estava ganhando forma, José Cláudio ainda não havia encontrado no Recife condições para se dedicar exclusivamente à pintura e, muito menos, um mercado minimamente estruturado. O que aconteceria com maior evidência na passagem dos anos 1960/1970. A alternativa de trabalhar no Jornal do Commercio resultou na chance de maior convívio com a jornalista e artista plástica Ladjane Bandeira, que já havia se estabelecido no jornalismo cultural da cidade e abriu oportunidade para que seu novo companheiro de trabalho enveredasse, também, pela crítica de arte em Pernambuco. Em seu depoimento oral, José Cláudio relata como precisou assumir essa função: “*quando eu já diagramava a página de Ladjane, um dia, Ladjane não deu a matéria. Eu disse ‘tá faltando a matéria, Ladjane’. Ela disse ‘escreve tu mesmo’. Eu escrevi e publiquei e fiquei publicando*”⁶¹.

Junto ao modo acidental como algumas atividades iam sendo incorporadas à sua formação de artista plástico, o regresso ao Recife não significou total falta de comunicação com agentes do mundo artístico paulista. Quando o galerista Renato Magalhães Gouvêa, dono de um escritório de arte em São Paulo, abriu uma galeria no Recife, na segunda metade dos anos 1970, ele já era conhecido como o marchand de José Cláudio. Para conquistar o mercado de arte no Recife e no Nordeste, Zé Cláudio já tinha esse respaldo de boas vendas na capital paulista. O que não significou, imediatamente, viver da sua pintura de forma exclusiva. Por dez anos, José Cláudio trabalhou como desenhista de mapas e gráfico na Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE). O motivo para largar o emprego, no qual ganhava “*até razoavelmente*”, foi o contrato exclusivo com Renato Magalhães Gouvêa que, através da venda dos quadros, passou a fornecer um “*ordenado melhor*”.

⁶¹ Depoimento concedido em 09/09/2013.

Ainda neste capítulo, veremos que a primeira iniciativa de implementar uma galeria de arte no Recife data do início dos anos 1960. Contudo, o desenvolvimento de uma rede de galerias, ou mais especificamente de um mercado, ligadas a outros centros de produção artística, torna-se mais perceptível nos anos 1970/1980 e, na maior parte dos casos, privilegiando a pintura. José Cláudio, assim como todos aqueles que estiveram ligados diretamente à fundação do Atelier Coletivo, manteve-se submerso nas preocupações da linguagem visual moderna em seu diálogo com a cultura, a paisagem e os hábitos mais corriqueiros da cidade e sua movimentação. A reinvenção do olhar sobre o real em uma pintura figurativa, com centralização da figura humana, continuou a alimentar o interesse por essa Arte do Nordeste.

O contrato com a galeria de Renato Magalhães Gouvêa, que tinha Nara Roesler como responsável pelo escritório do Recife, coincidiu com o interesse de publicar o livro *Memória do Atelier Coletivo (Recife 1952-1957)* (1978). Para esta empreitada, José Cláudio contou com o apoio e financiamento de seu marchand, com quem dividiu a autoria da diagramação. Em seus livros e textos, dos quais, também, podemos destacar *Artistas de Pernambuco* (1982) e *Tratos da Arte de Pernambuco* (1984), ambos publicados pelo Governo do Estado de Pernambuco, José Cláudio não deixou de ser o artista que constrói a si mesmo e, coletivamente, o seu universo profissional, prosseguindo na invenção social do fazer artístico *autodidata*, da memória da cidade, da narrativa histórica, do amor à pintura. Defensor de sua *liberdade expressiva*, o artista/escritor se apresenta entre aqueles que, de acordo com uma definição de Gilberto Freyre⁶², sustentam uma “*improvisação de competências*”. Aquilo que foi o argumento de uma crítica freyriana, acerca da pesquisa histórica e sociológica nacional (seu prefácio data de 1944), revestiu-se da investigação/vivência que permeia a narrativa histórico-literária de José Cláudio. Do artista/historiador é retirada a obrigatoriedade de uma retidão cronológica dos fatos e do rigor metodológico e científico de análise. O passado e o presente da cidade e do autor se alinham em memórias e afetividades, na pura desobrigação de definir ou responder:

Não sei – e é sintomático comece eu com essa palavra a introdução a um texto de onde o leitor com justa razão querará extrair algum conhecimento (não engano ninguém: faço parte do que Gilberto Freyre chama de “improvisação de competências”) – qual o tipo de prefácio adequado à magra e prematura colheita que se quer aqui impingir? Um mínimo de honestidade me

⁶² FREYRE, Gilberto. *Prefácio*. In: José Antônio Gonçalves de Mello. **Tempo dos Flamengos**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 2ª Ed., 1978, p. 16.

obriga reconhecer não ter chegado, apesar do esforço, a nenhuma resposta relevante ou talvez – essa é a minha esperança – desentranhe-as o leitor, tanto para perguntas conhecidas quanto para as outras que nem sequer tive capacidade de formular dessa ganga (SILVA, 2011: 139).

Assim como o seu encantamento pela arte, seus percursos historiográficos são antiacadêmicos e comparados, poeticamente, à entrada em uma mata fechada e desconhecida:

Pretendo, Edmea, com a ajuda de madre Vasconcelos e Oxóssi, entrar na floresta num ponto qualquer e, sob a proteção dela – invocada frequentemente por Guita Charifker para achamento de objetos perdidos – e dele, o caçador – o que procura sem ter perdido e sem saber o que vai achar -, trazer a cotia ou notícia do cipoal (SILVA, 1984: 05).

Enquanto se permitia criar caminhos para a Crítica e a História da Arte Brasileira, a pintura ainda era o objetivo e a militância maior. Mesmo depois de findado o contrato com o Renato Magalhães Gouvêa Escritório de Arte, Zé Cláudio continuou a trabalhar para galeristas e marchands no crescente mercado de arte nacional. Quando não vendia diretamente as suas telas.

Fato até agora não mencionado, José Cláudio, quando do seu retorno a Pernambuco, instala, definitivamente, sua casa e ateliê em Olinda. De acordo com seu relato, nas ruas do Sítio Histórico, ou Cidade Alta, a claridade da manhã adentrou sua pintura e as paisagens também ganharam importância. Assim como pintar deixou de ser uma prática reclusa, fechada no ateliê, e passou a acontecer ao ar livre. Diferente do que era visto no Atelier Coletivo (exercícios de Pose-rápida na rua e produção artística dentro da casa: “fazia desenho na rua, num xangô, em algum lugar, chegava lá e passava pra um quadro e pintava”), Zé Cláudio se permite “pintar ao natural” e, mais uma vez, atribui seu processo à sua intuição e/ou *autodidatismo*, apesar de relatar o que observou e experimentou com artistas na Bahia:

Não tinha pintura ao natural, não. Aliás, quem inventou esse negócio fui eu aqui. Modernamente, sabe? Sem conhecer ninguém. Porque, na Bahia, eu, às vezes, ia nuns cantos, assim, com Jenner, que ele gostava de pintar uma lagoa que tinha lá, e eu comecei a pintar também do natural. Um belo dia, quando eu cheguei aqui, só fazia aqueles desenhos pretos e tal, desenhava de noite. Um dia, eu resolvi, bem cedo, antes de ir pra Sudene, pintar um quadrinho na porta de casa, no Largo do Bonfim, aqui em Olinda. Foi aí que deu essa mudança, eu passei a fazer um

desenho abstrato, digamos, e passei a pintar coisa do natural. Como se dissesse assim: “ah, o que eu queria fazer mesmo era isso”. Me deu vontade de voltar àquela simplicidade de me perguntar: “o que era que eu queria mesmo fazer?” Quando eu tinha vontade de aprender a pintar. (Entrevista concedida em 09/09/2013).

As interações entre a afetividade ligada à pintura e o desenho que reinventam o cotidiano, o ofício do jornalismo e da diagramação e a aventura da pesquisa histórica continuam a expor o complexo sentido de Artista Moderno que José Cláudio incorporou (junto a seus companheiros de geração). Artistas multifacetados cujas obras carregam a complementaridade entre seus conceitos de *autodidatismo* e de *liberdade de expressão*.

3.2 Wellington Virgolino – Um mercado para suas fábulas

Ligado a criações e invenções desde a meninice (SOUZA, 2009), Wellington Virgulino de Souza (PE, 1929 – 1988) também se tornou um artista obcecado pela pintura na maturidade. Mesmo tendo começado pelo desenho e experimentado seriamente a gravura, foi com suas telas que conheceu a arte como profissão e sustento ainda muito jovem, quando, no Recife, inexistiam galerias, marchands e qualquer organização para o comércio de arte. Por ter assinado Wellington Virgolino, com “o”, em seus trabalhos, é com essa grafia que temos nos referido ao nosso personagem desde o início deste texto e assim continuaremos. Nossa principal fonte de pesquisa, por agora, além das ilustrações, textos de jornais de diferentes décadas e pesquisas publicadas sobre a sistematização da Arte pernambucana (DINIZ, 2008), é a biografia do artista, de autoria do seu irmão Wilton de Souza, intitulada *Virgolino: o cangaceiro das flores* (2009), em alusão à poética figurativa da sua segunda fase.

A decisão de nos voltarmos para as narrativas de Wilton de Souza como fonte para o estudo da trajetória de Wellington Virgolino vem do fato de que o autor mescla as funções de pesquisador e de testemunha do desenvolvimento artístico do seu irmão. Sua publicação acaba por configurar um depoimento documentado, no qual sua própria história de vida também encontra espaço. Assim como José Cláudio (principalmente em *Tratos da Arte de Pernambuco*), Wilton de Souza estrutura seu texto com o labor da pesquisa que procura, inicialmente, localizar nas manifestações modernistas, anteriores ao Atelier Coletivo, o diálogo com a estética e as temáticas populares e sociais. Por este viés, são justificadas as futuras identificações e amizades constituídas entre Virgolino e

nomes tradicionais da intelectualidade local, como Gilberto Freyre e Vicente do Rego Monteiro.

O núcleo familiar sempre apresentou envolvimento com algum tipo de sensibilidade artística. Filhos de Carmozina Andrade de Souza, Wellington, Wilton e seus cinco irmãos cresceram ouvindo a mãe tocar músicas clássicas e populares no piano da sala de estar. Assim como também acompanhavam, ao piano, os filmes mudos exibidos no Cine Olinda Feitosa, no bairro do Hipódromo. Seu avô materno, Manoel Moreira de Andrade, foi dono, anos antes, de uma fundição que, segundo Wilton de Souza, produziu obras para parques e jardins da cidade (2009: 19). Entre os demais irmãos, Walternice trabalhava com tapeçaria e Walder se tornou ator e professor de arte dramática. Pela família de Gervázio Virgulino de Souza, o pai, destacaram-se os tios Fernando Guerra de Souza (pintor e arquiteto) e Hugo de Souza (pintor). Esse entorno familiar “naturalizou”, digamos assim, o interesse pela arte. Wilton de Souza, ao construir o perfil do irmão, atribui a um dom natural a sua inclinação para o desenho. Talvez por valorizar esta aptidão, em sua juventude, Wellington Virgolino, logo após concluir seus estudos no Ginásio Pernambucano, não buscou formação acadêmica em artes plásticas nem em qualquer outra área.

Talvez porque, no tradicional colégio situado no centro do Recife, Virgolino conheceu o exercício do desenho (a bico de pena e nanquim) associado às referências do cinema e das histórias em quadrinhos, elementos que, de acordo com seu irmão e biógrafo, invadiriam futuramente as temáticas da sua pintura profissional.

Foi no Ginásio Pernambucano que Wellington Virgolino começou a desenhar histórias em quadrinhos, nos cadernos especiais, extraídas dos seriados exibidos nos cinemas, como *O Aranha Negra*, *Flash Gordon*, *Jim das Selvas*, *O Fantasma Voador*, entre outras. Vendia-as aos colegas de classe para garantir a própria “entrada” na semana seguinte no Cinema Politheama ou no Ideal, que ficava na Praça do Terço, no bairro de São José. Esse ciclo veio influenciar toda a sua obra artística, principalmente sua última fase (2009: 25).

Em 1946, então com 17 anos, foi conduzido pelo primo Yvonildo de Souza (escritor e jornalista) para conhecer a redação do Jornal Pequeno e de outros jornais da época. Por estes espaços passaram a circular as ilustrações de Wellington, já descritas e com seus títulos mencionados no primeiro capítulo. As situações mais comuns do dia a dia das ruas emergiam em composições narrativas igualmente populares e reveladoras de um olhar atento aos gestos e às expressões. Na produção da série *Cenas da Vida*

Mundana, Wellington, ou simplesmente “W.S.”, contou com a orientação de seu primo Yvonildo e conheceu os jornais como uma vitrine fundamental de divulgação do seu trabalho e do seu nome. Já transcrita, em parte, no segundo capítulo, a primeira matéria sobre o jovem desenhista foi veiculada no Jornal Pequeno em outubro de 1948, dois anos após a publicação de sua primeira ilustração. Na matéria *A Arte está Viva* (06/10/1948), Wellington foi apresentado como um artista iniciante, tímido, ciente dos novos nomes que estavam se destacando na cidade e que “*deve estudar*”.

Paralelamente ao exercício diário em seu quarto/ateliê dividido com Wilton de Souza (que, por aquele tempo, também se compreendia um desenhista *autodidata*), Wellington Virgolino trabalhou em um escritório de advocacia e, posteriormente, na Mala Real Inglesa na Rua do Bom Jesus, no Bairro do Recife (área histórica da cidade), conhecido pelas transações comerciais próximas ao cais do porto durante o dia e, também, pela boemia e meretrício à noite. Os antigos casarios e seus personagens habitavam seus desenhos através de uma figuração que, ainda ao final dos anos 1940, adiantava o pensamento artístico modernista que seria aprofundado na SAMR e no Atelier Coletivo.

Durante cerca de dez anos, que ali passou, teve como fonte de inspiração “as mulheres de vida fácil” que residiam e ficavam nas varandas dos velhos pardieiros daquela conhecida zona portuária, (...). Realizava um trabalho inspirado em temas sociais, e aquelas cenas recifenses tornaram-se sua maior fonte, registrando, inclusive, sua passagem pela boemia, seus inesquecíveis momentos em que se metia, horas sem fim, pelos bares do velho Recife, acompanhado da turma da Praça Maciel Pinheiro, seu reduto (SOUZA, 2009: 28).

Em seu texto na coletânea organizada por José Cláudio, *Memória do Atelier Coletivo* (1978, pp. 38-43), Wellington Virgolino relembra que seu ingresso na SAMR ocorreu em uma reunião em 22 de julho de 1951. A partir daí, o mundo criativo particular (no ateliê ainda na casa dos pais) segue junto à descoberta da pintura como meio fundamental de sua expressão artística. No desenrolar do curso implementado no Liceu de Artes e Ofícios (1951) até as trocas no Atelier Coletivo, a pintura se tornou protagonista a partir do contato com livro sobre Diego Rivera levado ao grupo por José Cláudio. “*O livro ensinava tudo sobre Rivera (...). Foi com ele que tive as primeiras noções de composição (...). Foi com ele que figura humana entrou nos meus quadros e não saiu mais*” (In: SILVA, 1978: 41). No ambiente do Atelier, principalmente nas sedes da Rua da Soledade e da Rua Velha, sempre demonstrou sua preferência pelas

madrugadas tanto para pintar, quanto para vivenciar suas amizades e conversas sobre arte. Sobre a sua pintura, Wilton de Souza desenvolveu fala crítica:

Wellington tinha muita sede e uma enorme vontade de acertar na pintura. Iniciava um trabalho com dimensões estilizadas, apresentando certas deformações nos corpos das figuras humanas e no todo das composições. Retratava gente do povo, operários em construção, expressando todo o sentimento de cada personagem, mostrando as frustrações e os sofrimentos da vida precária do trabalhador brasileiro, personagens estes muito bem fixados nos seus quadros *Os Calceteiros, Calungas de Caminhão e Operários* (2009: 29).

A Arte Moderna, mexicana e brasileira (esta última, principalmente, através de nomes como Portinari e Di Cavalcanti), inspirava as “*dimensões estilizadas*” oriundas de uma vontade de discurso sobre a força física e a condição de vida da parcela da população que passava a ganhar visibilidade através desse pensamento modernista local. Diante da tradição que pesava na arte pernambucana, com nomes como Telles Júnior até os professores da Escola de Belas Artes, a noção de realismo que se pluralizava na arte figurativa do Atelier Coletivo carregava a *liberdade de expressão* que, do ponto de vista de Wilton de Souza, resultava na “*estilização*” que procurava expressar os sentimentos e não apenas retratar. Tais composições das figuras humanas transmitiam a missão artística assumida por aqueles artistas e que, por estas condições, compreendiam-se Modernos.

Diferente do que argumenta José Cláudio quanto à motivação para a fundação de um ateliê coletivo, para Wellington Virgolino e Wilton de Souza, as necessidades referentes à troca de informações e experiências e à entrada na lógica das exposições, de forma colaborativa, foram as principais justificativas para frequentarem o grupo e as reuniões da SAMR. Não fazia parte de seus contextos particulares a dificuldade de ter um espaço próprio de trabalho e de comprar materiais. O que pode ser percebido na descrição do quarto/ateliê organizado pelos dois irmãos em casa dos seus pais na Rua Velha: “(...), *existiam duas camas, um guarda-roupa, cavaletes com telas sendo pintadas, uma pequena mesa com tubos de tintas e solventes, telas, quadros e cartazes nas paredes, inclusive estantes com livros, jornais e revistas especializadas em arte (...)*” (2009: 42).

Em meio aos dois ambientes de produção, Wellington Virgolino descobriu possibilidade de venda dos seus quadros em 1954, por ocasião da *Exposição do Atelier Coletivo*, cuja organização e divulgação compõem parte do conteúdo já examinado no

segundo capítulo. Mesmo não havendo uma rede definida para o mercado de arte no Recife, as vendas que Virgolino realizou, ainda pertencendo ao coletivo, foram tidas como um momento divisório para a sua condição de artista profissional (In: SILVA, 1978: 43). Muito cedo, Virgolino se tornou um exemplo de jovem artista que rapidamente percebeu a importância de expor e de se legitimar entre seus pares para a valorização das obras, caminho iniciado ainda no seu entusiasmo pela ilustração das páginas dos jornais. De acordo com Wilton de Souza, Virgolino participava das edições do Salão de Arte do Estado desde 1951 e, por dez anos, concorreu intensamente aos prêmios, com reconhecido êxito, independente do que se pensava sobre a educação para o gosto acadêmico atribuída ao certame.

Ao final dos anos 1950, Wellington Virgolino e os demais artistas plásticos modernos (vindos ou não do Atelier Coletivo) conhecem de perto os empreendimentos para a fundamentação do mercado de arte pernambucano. Em 1958, teve sua própria barraca na I Feira de Arte do Recife, evento organizado pela Diretoria de Documentação e Cultura já sob a direção de Hermilo Borba Filho, que transformou a Rua da Aurora em uma galeria ao ar livre. Já casado, em 1959, deixa o emprego na Mala Real Inglesa e passa a se dedicar exclusivamente à pintura. “*Metia-se em tudo. Queria mostrar o trabalho que realizava e transformá-lo em dinheiro, sem esquecer seu lado artístico*” (SOUZA, 2009: 51). Em 1960, sua primeira exposição individual pertenceu a um projeto social promovido, também, pela DDC, tratava-se das *Exposições Circulantes de Artistas Plásticos Pernambucanos*. O primeiro espaço ocupado foi o hall do Teatro do Parque, no bairro da Boa Vista, seguindo para as bibliotecas da Encruzilhada, de Casa Amarela, Afogados e Santo Amaro. O evento dava continuidade ao ideal de formação artística direcionada à população periférica da cidade com a realização, paralela, de palestras sobre artes plásticas com escritores e artistas convidados. Posteriores à exposição de Virgolino, vieram as de Corbiniano Lins, Genilson Soares, Wilton de Souza, Montez Magno e Abelardo da Hora. A maior parte, como já sabemos, imersa na militância pela popularização do acesso à arte (SOUZA, 2009).

No caso específico de Wellington Virgolino, de acordo com nosso objetivo de estudo aqui empreendido, o engajamento modernista teve, no outro lado de sua moeda, a busca evidente da comercialização das obras (fenômeno que foi se consolidando ao longo dos anos 1960 e 1970). Adiante veremos como a sua transição da temática de inspiração mexicana para as narrativas fantasiosas, associada ao crescimento das

vendas, resultou em um julgamento moral e de valor artístico por parte de alguns agentes do Meio de Arte local.

Prosseguindo com a entrada de nosso personagem na esfera das exposições e galerias, Wellington Virgolino, em 1961, destaca-se com a aceitação de seus quadros pela *VI Bienal Internacional de São Paulo*. Com curadoria de Mário Pedrosa, a sexta edição da mostra foi motivada pela comemoração dos dez anos do evento. Neste sentido, a participação da maior parte dos artistas brasileiros esteve envolvida por um caráter histórico que dava à Bienal a responsabilidade de “escrever” a síntese das transformações culturais ocorridas na primeira metade do século XX no país⁶³. Incorporada à proposta de fazer um balanço das realizações da instituição, a estrutura museológica assegurou uma extensa etapa para os artistas brasileiros intitulada *Sala Geral*. Nela, Wellington Virgolino marcou presença com duas pinturas (*Dois Meninas*, 1961, óleo sobre Duratex, 61X75 e *Menino e Pássaro*, 1961, óleo sobre Duratex, 61X75), através de um projeto curatorial que promoveu o encontro entre grandes nomes das vanguardas figurativas e abstratas nacionais, tais como: Oswald de Andrade, Antônio Bandeira, Iberê Camargo, Willys de Castro, Waldemar Cordeiro, Tomie Ohtake, Abraham Palatinik, Heitor dos Prazeres, Ivan Serpa, Lygia Clark, Amilcar de Castro, Mário Cravo Júnior e muitos outros. Todos isentos de júri. Na delegação pernambucana, também, estavam (a partir de consulta ao catálogo): Lula Cardoso Ayres com cinco pinturas (p.79); Aloísio Magalhães com quatro pinturas (p. 85); José Cláudio da Silva com oito desenhos a nanquim (p. 96); Darel Valença Lins com cinco desenhos (p. 96) e Gilvan Samico com duas xilogravuras (p. 101).

Wilton de Souza chama atenção para uma peculiaridade da curadoria da Bienal em 1961 que não consta no catálogo publicado pela instituição, os trabalhos de Wellington ficaram entre os “Primitivos”, ao lado de Heitor dos Prazeres e Manezinho Araújo⁶⁴ (SOUZA, 2009). Tal classificação não agradou o artista: “*A princípio, Wellington não concordava com o fato de figurar nessa categoria. E, de repente, exclamou: ‘É, esses merdas são burros, colocando-me entre os primitivistas!’ E passou o tempo todo discordando dos ‘ilustres’ organizadores da Bienal*” (2009: 58). Sua insatisfação só foi superada pela surpresa de saber que seus dois trabalhos haviam sido

⁶³ Catálogo VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo, set./dez. 1961. <http://issuu.com/bienal/docs/namee9c394>, consultado em 09/06/2014.

⁶⁴ No catálogo da VI Bienal não consta o nome de Manezinho Araújo, assim como a seção *Sala Geral* não é apresentada com subclassificações, não sendo possível saber a conceituação dada às obras dos outros artistas pernambucanos participantes.

vendidos para os donos da galeria paulista Astréia, era a sua chegada ao mercado de arte do Sudeste do país. Com o desenrolar das negociações para a sua individual na mesma galeria, Wellington Virgolino experimenta com maior intensidade o tema das crianças brincando com flores, ou cercadas por elas (SOUZA, 2009). Aos poucos, o universo dos trabalhadores foi perdendo espaço para a nova fase, “*na qual crianças e adultos começaram a povoar seus quadros carregados de cores, flores e ironia*” (2009: 59).

No biênio 1964/1965, antes de estreitar relações profissionais em São Paulo, Virgolino e seu irmão, Wilton, influem na movimentação artística recifense justamente na produção de exposições em galerias comerciais, principalmente a pertencente à família Rozemblit (criada e administrada por Wilton de Souza, na Rua da Aurora) e a Onix (fruto da parceria entre Virgolino e o escritor Jaime Torban, na Rua Duque de Caxias). Obviamente, tratava-se, também, de um momento histórico de previsíveis conturbações sociais e políticas pelo país inteiro, por conta da deflagração do Golpe Militar de 1964. Boa parte das pessoas que integravam o meio artístico, independente das tendências ideológicas de qualquer ordem, encontrava-se em situação de resistência à censura e às perseguições. Particularmente, no Recife, o Movimento de Cultura Popular é desmembrado e muitos de seus integrantes são presos e, alguns, exilados. Em pouco tempo, Wellington Virgolino conhece de perto o cerceamento à liberdade de expressão e a tensão entre civis, militares e meios de comunicação.

No mês de setembro do ano de 1965, a Faculdade de Direito do Recife, sob organização do Diretório Acadêmico, promove uma exposição de pintores e escultores pernambucanos que, segundo documentação transcrita por Wilton de Souza (2009), tiveram seus trabalhos selecionados sem que fosse apresentado um claro critério para as escolhas. A mostra se tornou polêmica e alvo de debate público quando três obras expostas foram roubadas. Eram elas: *Capitão de Fandango*, de Wellington Virgolino; *Cristo Nu*, de Alves Dias e *Acusada*, de João Câmara. Segundo material transcrito e publicado por Wilton de Souza, a imprensa local classificou os quadros como “*indecorosos*” e “*ofensivos à religião, à Revolução de 31 de março de 1964 e às entidades democráticas*” (Jornal do Commercio, 15/09/1965). A controvérsia passou a envolver lados opostos do movimento estudantil dentro do curso de Direito da Universidade do Recife, os artistas e as autoridades.

Existia, ontem, uma grande irritação nos círculos que participaram mais ativamente, no Recife, da Revolução de Março, pela exibição dos quadros em local público, numa escola integrante da Universidade do Recife, um organismo federal.

Antes que os quadros fossem retirados da Faculdade de Direito – e a retirada silenciosa foi a melhor solução que se conseguiu –, o diretor do estabelecimento, professor Lourival Villanova, foi advertido por uma autoridade no sentido de que adotasse medidas que evitassem a continuação da mostra. Um dos quadros, *Acusada*, analisado detidamente após retirada da Faculdade de Direito, contém gravíssimas e impublicáveis ofensas às senhoras que desempenharam papel destacado durante os dias decisivos da Revolução de Março. (Jornal do Commercio, 15/09/1965, p.03)⁶⁵.

Tendo em vista o apoio dado por parte da imprensa ao roubo das obras, classificando o sumiço das mesmas como “*melhor solução*”, Virgolino foi um dos autores do *Manifesto dos artistas de Pernambuco contra a invasão de uma exposição e sequestro de quadros*. O breve manifesto nunca foi publicado, mesmo sendo distribuído à imprensa, e contou com três assinaturas, as de Wellington Virgolino, Antônio Alves Dias e José Cláudio da Silva (SOUZA, 2009: 68). Sobre o desaparecimento dos quadros, os autores do manifesto o descrevem como:

ato praticado supostamente por ladrões anônimos, mas que contaram com o apoio maciço de toda a imprensa (...) que, em lugar de repudiarem um ato de tal selvageria, ao contrário, acusam, caluniam, vilipendiam os artistas de Pernambuco, classificando-os ora de obscenos, ora de subversivos, num flagrante desrespeito aos princípios de liberdade de expressão (Trecho do manifesto transcrito por SOUZA, 2009: 68)⁶⁶.

Marcadamente, o início da Ditadura Militar já escancarava uma reviravolta na relação dos artistas com a imprensa local, principalmente, no que se refere ao reconhecimento legitimador do veículo de comunicação. Como já esmiuçado nos primeiro e segundo capítulos desta dissertação, completamente diversa foi a reação da imprensa, por exemplo, às obras politicamente engajadas da exposição de Abelardo da Hora em 1948, quando o escultor obteve amplo espaço com imagens de suas esculturas e entrevistas não apenas nos jornais, mas, também, em suplementos especializados

⁶⁵ Jornal do Commercio, 15/09/1965. Em citação de Wilton de Souza (2009, pp. 66-67), consta a seguinte data: 10/09/1964. Contudo, ao ser consultado o acervo de jornais em microfilmes da Fundação Joaquim Nabuco, a referida matéria foi encontrada no Jornal do Commercio do dia 15/09/1965, p. 03.

⁶⁶ Em nota, o Jornal do Commercio também noticiou que outros pintores compareceram à sede do órgão de imprensa para prestarem solidariedade aos artistas envolvidos no episódio: “Em companhia dos pintores Wellington Virgolino, Alves Dias e João Câmara (os três tiveram seus quadros furtados da Galeria de Arte da Faculdade de Direito), um grupo de artistas pernambucanos veio à redação do Jornal do Commercio, ontem à noite, todos solidários com os companheiros. São eles: Emanuel Bernardo, o talhador José Barbosa, os pintores Adão Pinheiro, Anchises Azevedo e José Cláudio; e o escultor Ipyranga [Ypiranga] Filho”; (Jornal do Commercio, 15/09/1965, p.03; In: Souza, 2009, p.68).

como a Revista Região. Além de ter sido um evento patrocinado por um órgão público de cultura.

Ao longo deste terceiro capítulo, o legado do Atelier Coletivo - em seus procedimentos de educação para a arte e na busca da visibilidade de seus integrantes em ações expositivas - tem sido estudado através das trajetórias particulares de alguns personagens que atuaram na fundação do coletivo. Retomando com maior clareza este propósito, Wellington Virgolino exemplifica o caso em que sua formação pictórica voltada para o diálogo com a cultura popular encontra, com o passar dos anos, cada vez mais espaço para a comercialização de seus quadros. Sua profissionalização - reconhecido como artista que se dedica exclusivamente à sua pintura -, já no final da década de 1960, o faz abandonar a sobriedade e a limpeza que o tema dos trabalhadores (urbanos e rurais) exigia através da influência da arte mexicana e das ideias propagadas por um artista militante como Abelardo da Hora, sempre tão próximo. Virgolino seguiu no contexto das grandes exposições coletivas e adentrou completamente o esquema de produção das individuais, com investimento das galerias, com a intenção de dar ao público comprador o que ele queria consumir.

A profissão do artista passa a ser defendida como um ofício qualquer que não contém em si nenhum objetivo de representação das condições sociais ou de transformação da sociedade, mas de contato lúdico com o público. A pintura era uma espécie de *vocação "natural"*, vista como algo que se forma espontaneamente. Este posicionamento foi propagado pelo próprio Wellington Virgolino em alguns textos para catálogos de exposições:

Sou pintor. Poderia ter sido padre, pedreiro ou marinheiro. Ou mesmo publicitário. A qualquer dessas profissões, ou atividades, dedicaria todo o amor que dedico à pintura se, em vez de um pincel, quando comecei a “virar gente”, me chegasse às mãos uma Bíblia, uma pá ou um barco. Pinto um quadro com a mesma seriedade com que o pedreiro honesto constrói ou o pároco celebra uma missa. Minha pintura saiu de mim mesmo. Não a procurei. Se, hoje, ela se constituiu espetáculo, foi por um acaso. Poderia ter sido o contrário. Sempre procurei agradar o esteta que reside em mim mesmo. A mais nada. Sou um apaixonado pela figura. Todavia, creio que seria o mesmo se pintasse formas inventadas. Além disso, quando se cai n'água, mesmo num naufrágio, só importa nadar para ser salvo. Assim sou eu. O que importa é nadar. (VIRGOLINO apud SOUZA, 2009: 71).⁶⁷

⁶⁷ Catálogo da exposição individual na galeria Astréia, 1967.

Sobreviver e manter sua família, podendo ser exclusivamente pintor, não deixou de ser um objetivo conquistado através de escolhas que resultaram nos contatos que o artista empreendeu dentro do próprio circuito. Tendo conhecido muito cedo, ainda na experiência do Atelier Coletivo, a possibilidade de sucesso no mercado, “*nadar para ser salvo*” configura a opção de aceitar o jogo e as regras do circuito sem deixar de proceder para o amadurecimento de sua técnica e de suas narrativas visuais. Estas últimas foram dominadas por uma perspectiva fantasiosa sobre o cotidiano que passou a ser reinventado com cores fortes e excesso de elementos. O crítico Gerado Ferraz, no texto *Seis Artistas Pernambucanos* (In: BRUSCKY, Paulo; LEITE, Ronildo, 1988: 25-26)⁶⁸, ao discorrer sobre Wellington Virgolino, coloca em primeiro plano a caracterização das referências populares:

E passemos, imediatamente, a Wellington Virgolino, que se segue em importância, que mais se liga, pelo figurativismo e pelo mexicanismo, a João Câmara Filho. Virgolino põe a mão no popularesco de densidade barroca, caricatural, demonstrativa de tudo o que se passa pela cabeça do pintor. E seus quadros assim ficam cheios, enquanto Câmara Filho deixa espaço para o espectador respirar. Não deixa também de cair no literário, pelo exagero com que enfeita os seus heróis sanfoneiros e déspotas (In: BRUSCKY, P.; LEITE, R. M., 1988: 26).

Wilton de Souza, em sua escrita crítica e afetuosa, sugere que o leitor encontre no W. Virgolino da maturidade o jovem, de anos atrás, que criava histórias em quadrinhos que divertiam os amigos do colégio. O artista profissional, nas palavras de seu irmão, estava voltado para uma representação lúdica do mundo ao redor. “*O sucesso artístico de Wellington traduz uma luta obstinada da melhor forma, na qual a criança se constitui, como sempre, um princípio básico dentro de sua pintura*” (2009: 73). A década de 1960 se encerra com estas mudanças que se firmaram na obra de Wellington Virgolino e com o início da parceria mais longa de sua carreira estabelecida com a galeria que acabara de ser inaugurada, no Recife, pelo vendedor de joias Carlos Ranulpho. O marchand se especializa no novo ramo de negócios através do contrato de exclusividade que passou a ter, ainda em 1969, com Wellington Virgolino. Este acordo deixava nas mãos de Ranulpho toda a responsabilidade de garantir as condições

⁶⁸ Publicado originalmente no jornal O Estado de São Paulo, em 18/06/1967. O autor não especifica as obras analisadas. Ao longo do texto, suas observações apontam a produção de Abelardo da Hora, José Cláudio, W. Virgolino, João Câmara, Gilvan Samico e Anchises Azevedo.

necessárias para que Wellington apenas pintasse e não se preocupasse com a compra de materiais ou em receber compradores em seu ateliê.

A proposta de Ranulpho de assumir uma exclusividade parecia ser a solução do caso até na parte financeira – a que mais aperreava Virgolino, que tinha de telefonar, cobrar, passar telegrama para o sul avisando que já haviam passado os vencimentos de determinados quadros. Surgiram certos aborrecimentos, que contribuíram para essa decisão. Wellington estava inclinado a realizar tal contrato com Ranulpho, que adquiriria todos os seus quadros, emolduraria-os, programaria suas telas para exposições, coletivas e individuais, promoveria os catálogos, convites etc., enfim, tudo sob a responsabilidade desse novo marchand pernambucano, que, inclusive, pagaria a tela à vista. Wellington só faria pintar. Até o chassis e as telas seriam fornecidos por Ranulpho (SOUZA, 2009: 75).

Enquanto redefinia sua permanência no circuito, através da legitimação do mercado e das exposições, Wellington Virgolino prosseguiu igualando o seu ofício a qualquer outro tipo de ocupação. Sua forma de descrever o processo de criação se aproxima de uma esquematização que pode ser transmitida em cada uma de suas etapas, como um passo a passo:

A coisa não tem mistério. Há muito tempo venho adotando um critério muito prático. Muito meu. É como se fosse uma receita para fazer um prato bem saboroso ou até mesmo um bolo. Escolho o tema e procuro identificar e dissecar tudo o que existe de maravilhoso e curioso a ser explorado. Feito isso, passo a criar em um papel, fazendo minidesenhos, estudando e criando cada quadro. A totalidade dos quadros sai de acordo com cada estória ou história que pretendo pintar. A cada desenho feito a lápis, começo a inserir o que existe de curioso: vestuário com detalhes tirando um partido de uma túnica, do cinturão; sapato; botas ou chinelos; um penico ou uma chaleira ou funil; sem esquecer as flores para enfeitar as cenas e personalizar as figuras das crianças ou mesmo dos adultos e animais. A minha maneira de criar uma exposição começa dessa forma. Depois de todo o esquema pronto, a coisa fica parecendo uma história em quadrinhos. E, ao lado de cada quadrinho, faço meu esquema e comentário com um estudo cromático, definindo, inclusive o tamanho das telas. Acho muito importante a elaboração desse esquema porque, quando passo para as telas, começo a recriar, às vezes corrigindo ou alterando o que chamamos de composição. Depois é só jogar umas flores, como se fosse uma espécie de tempero, para dar um gosto. Você sabe que às vezes um prato feio com a comida ruim, mas enfeitado, parece tão bom que a gente come sem sentir. Isto é o que realizo. Enfeito o quadro. Há quadros que aumentam de preço de acordo com o

número de flores. Com os esquemas definidos, mãos à obra. E os quadros vão saindo naturalmente (Apud SOUZA, 2009: 78-79).

A forma irônica de tratar o que acabou sendo conhecido como decorativo em sua figuração (referência às flores como um “*tempero*”), também, podia ser direcionada ao público sempre disposto a comprar uma arte agradável aos olhos:

Porque, na verdade, junto ao ato de pintar, o que me interessa é contar uma história divertida. Muito me agradou pintar esses trinta e dois quadros que fazem a minha exposição; inclusive me divertiram. E eu espero que eles sirvam também para divertir o espectador. E se forem vendidos, melhor; me divertirão ainda mais. (Apud SOUZA, 2009: 88)⁶⁹.

A antiga insatisfação com as classificações da crítica e dos júris das mostras coletivas do eixo Rio-São Paulo também motivou falas sarcásticas sobre as ordens legitimadoras do meio. Um bom exemplo é o texto *Bula para Ganhar nos Salões*⁷⁰, em que o artista ironiza abertamente o fato de os salões serem repetitivos e, por isso, previsíveis. O quanto eram dependentes das tendências críticas do exterior. O quanto a região Sudeste era privilegiada como procedência para um artista. O quanto classificam de forma preconceituosa obras consideradas fora de moda. O quanto os jurados precisavam ser bajulados.

De como ser selecionado ou mesmo premiado em salões oficiais de artes plásticas:

Receita

1º Seguir à risca os regulamentos do salão. Esses regulamentos são copiados uns dos outros e, assim, quase idênticos. Mudam apenas no que se refere ao valor dos prêmios e geralmente exigem do artista três trabalhos em cada técnica (pintura, gravura, escultura, etc.).

(...).

3º Não mande quadrinhos, essa moda só funcionou até 1961.

4º O artista deve estar bem a par das informações que o júri (os burocratas da arte, quero dizer os críticos) possui do que se faz de mais novo no exterior, principalmente nos Estados Unidos do Norte.

5º Se o salão não se realizar no Norte/Nordeste do país, o artista nordestino deve omitir sua origem, ou, no mínimo, dizer-se radicado em qualquer lugar do Sul, há mais de cinco anos, sob risco de ser sumariamente recusado.

⁶⁹ Catálogo da exposição *Virgulino descobre a bíblia*, A Galeria, São Paulo, 1973.

⁷⁰ Originalmente publicado em entrevista no *Jornal do Comercio* (01/01/1983). Consultado In: DINIZ; HEITOR; SOARES (Org.), 2012, pp. 199-201.

(...).

7º Não abuse das cores (você pode ser confundido com um primitivo, decorativo, e “isso não existe mais... morreu!”). Fique nas terras, nos sépias e aqui e acolá jogue umas pitadas de vermelho ou azul celeste, só isso. Causa ótima impressão o equilíbrio dessas pitadas.

8º Pelo amor de Deus, não faça flores no quadro (mesmo colagens) nem figurinhas bonitas e jeitosas nem nu feminino – você não entra nem na inscrição. (...).

9º Telefone para os jurados da terra, geralmente são colegas mais velhos e “cheios” de muita experiência. Pergunte como vai de saúde, como vai a mulher (se ele for casado com uma) e, sobretudo, o que está fazendo de novo ou se continua com a fase que o colocou na “História da Arte” do Brasil. Enfim, jogue como se mostrar o jogo. Tudo é válido desde que o resultado seja, no mínimo, uma boa e polpuda premiação...

10º A pintura gestual (mas só em quadros grandes) ainda é muito admirada. Mas não esqueça: não brigue com as cores... são perigosíssimas, cuidado!

(...).

12º Se realmente você for um artista, esqueça essas dicas, os salões, e tranque-se para pintar. Lugar de pintor, de artista, é sua oficina.

Não apenas ridicularizando os processos seletivos dos salões nos anos 1980, mas atacando o artista que se dobra e joga “*como se mostrar o jogo*”, o posicionamento de Wellington não deixa de evidenciar certo ressentimento com os agentes e espaços que sua geração tinha conhecido como eficientes (ou únicos) meios de consolidação do artista profissional. A legitimação através dos salões, naturalmente, desdobrava-se em boas vendas nas galerias e isso se deu em um momento ainda distante do atual prestígio dos curadores e da lógica conceitual das instituições. O que a trajetória de Wellington Virgolino, e de outros da sua geração, nos permite entrever, também, é que, nos anos 1970/1980, os artistas plásticos recifenses sobreviviam em um cenário em que as exposições eram, sempre, organizadas por galeristas e patronesses (pertencentes à alta sociedade) que, além de encaminharem a comercialização, tornavam o evento artístico, impreterivelmente, um acontecimento “badalado” para os colonistas sociais. As negociações e trocas de favores eram as práticas mais corriqueiras de tal nicho profissional⁷¹. Tratando-se de uma relação de exclusividade entre marchand e artista,

⁷¹ Em depoimento transcrito pela pesquisadora, crítica e curadora pernambucana Clarissa Diniz, o artista Sérgio Lemos conta como Carlos Ranulpho conseguiu abrir o mercado de arte da Bahia para sua galeria e para as obras de Wellington Virgolino: “(...) Jenner Augusto [artista baiano] teve muitas exposições aqui, com [a Galeria] Ranulpho. É, porque isso foi uma jogada muito esperta de Ranulpho, porque uma vez Ranulpho fez uma exposição de Wellington Virgolino em Salvador, e os baianos são muito xenófobos,

como a descrita por Wilton de Souza entre Ranulpho e Virgolino, a interdependência entre as partes pode resultar nas circunstâncias em que o sentido de produção (um ritmo criativo e espontâneo do artista) pode ser substituído pelo de produtividade (no qual prazos e quantidades devem ser priorizados). Publicamente, como já abordado, Virgolino assumiu de forma aberta e irônica que a sua legitimação era, sobretudo, através do público e, conseqüentemente, pelo mercado. Como observa Clarissa Diniz:

A crueza e naturalidade com que Virgolino lidava com sua condição de artista – (...) – o aproximava do público, ainda que, por vezes, o distanciasse dos outros artistas, que o criticavam pela relação majoritariamente comercial que mantinha com sua produção. O sucesso e a legitimação pública (e de mercado) de Virgolino foi tornando-se inversamente proporcional à sua legitimação pelos pares, denotando concepções de arte que compreendem que a verdadeira qualidade artística é por demais ‘vanguardista’ para que encontre, com brevidade, ampla recepção do público não-especializado (DINIZ, 2008: 28).

Tendo em consideração o ponto de vista descrito pela autora no trecho acima, um artista como Montez Magno, ao final dos anos 1970, opinava sobre o mercado de arte recifense apontando seu amadorismo: “*Nenhuma galeria no Recife ou em Olinda ousa expor trabalhos mais arrojados. O pior é que os marchands e marchandes se consideram conhecedores de arte, o que é, no mínimo, um equívoco da parte deles*” (Apud DINIZ, 2008: 105)⁷². Ainda sobre os acordos entre galerista e artista, Montez Magno não via com bons olhos o direcionamento que a arte de Wellington Virgolino tomou após o acerto de exclusividade com Ranulpho:

Eu cheguei uma vez no atelier de Wellington e tinha uma prateleira com dez quadrinhos. Todos eles desenhados. O desenho feito – a composição -, aí ele pegava o “vermelho francês” [a tinta] ia no primeiro, e aí, tan-tan-tan-tan, depois no outro, tan-tan-tan-tan, o outro, tan-tan-tan-tan... Isso não existe! (...) Mas eu estou convencido, já há muito tempo, de que Wellington poderia ter sido um grande pintor, mas foi desviado.

só compram de baianos. E aí ele fez o acordo com o galerista, fez a exposição, mas não vendeu nada. (...) Aí alguém de lá disse: ‘rapaz, não é assim que se faz...você convida um artista baiano para ir pra lá pra sua galeria e convida um Jorge Amado...um baiano pra escrever sobre esse artista que você trouxe pra cá’. Aí ele pegou, trouxe Carybé, trouxe Jenner Augusto e Mário Cravo (...). E nisso ele trouxe Jorge Amado, e Jorge Amado escreveu um conto, não sei o que foi, com ilustrações de Jenner Augusto e de Carybé, e ditou e fez a exposição deles aqui – vendeu tudo! Aí o pessoal ficou devendo um favor a ele, e ele levou a exposição de Wellington Virgolino...Vendeu tudo! [risos] Não ficou um quadro! Aí ele fez mais outra exposição de Wellington, aí Wellington abriu um mercado para ele! Aí tudo o que Wellington produzia, Wellington vendia lá, na Bahia” (DINIZ, 2008: 79).

⁷² Transcrito pela autora, trecho de um depoimento de Montez Magno retirado da entrevista “Falando sobre poesia e artes plásticas – entrevista com Montez Magno”, de Paulo Chaves. Diário de Pernambuco, 13/10/1979.

(...) Porque ele passou muita fome, a ponto de muitos amigos comprarem a feira. E ele tinha mulher e filhos. Aí, quando surgiu na vida dele o Ranulpho, foi a tábua de salvação econômica, mas não artística, entendeu? Então, ele passou a ganhar dinheiro... mas ele se submetia às vontades de Ranulpho. Porque, no meu entender, a tendência dele era fazer pinturas grandes. (...) Mas começou a fazer quadros médios e pequenos porque era mais vendável. Não podia fazer o que queria, tinha que ganhar dinheiro para sustentar a família. (...). Eu lamento muito o caso de Wellington, pois eu acho que ele é um artista de grande talento, mas vendeu a alma ao diabo. (Apud DINIZ, 2008: 115).

O que Montez Magno parece considerar um desvirtuamento do fazer artístico continuou sendo apresentado, por Virgolino, um pouco antes de seu falecimento em 1988, como o fator que “naturalizava” seu trabalho e o aproximava do dia a dia mais popular:

Eu, por exemplo, sou feito um cronista social, esse cara que tem que escrever todo dia. Tenho que pintar todo dia. Sou um cara que vivo há mais de trinta anos só de vender quadros. Então minha produção não para, eu tenho que todo dia estar pintando duas horas de manhã, duas de tarde e uma à noite, umas cinco horas no total. Mas todo dia eu pinto. Esse negócio de ter inspiração... Se eu fosse esperar por ela estava lascado (risos). Tenho que me sentar junto da tela, depois de ter lido o jornal, visto a televisão, com a cabeça deste tamanho. Boto o rádio para funcionar em AM e fico ouvindo Samir Abu Hana de manhã e outro cara de tarde. (...). Então, quando eles largam uma besteira na rádio eu penso: Isso dá quadro (risos). É essa a inspiração que eu tenho. É suor mesmo. É aquela eterna frase: oitenta por cento de transpiração e vinte por cento de inspiração. O resto é frescura. (In: DINIZ; HEITOR; SOARES, 2012: 211)⁷³.

No entanto, era na sua escrita que Wellington Virgolino revelava que sua missão artística era contar e reinventar o cotidiano. Em alguns catálogos e textos de apresentação das suas exposições, o leitor pode encontrar descrições de seu processo e de sua intenção poética que se distanciam da objetividade que transparecia em suas falas irônicas. É o exemplo de “*Minhas estórias, meus meninos, muitas vidas; em plural de cores*”, por ocasião da sua 12ª individual, organizada por Ranulpho, na Kattia Galeria de Arte, em Salvador, 1978:

⁷³ Trecho retirado da matéria “*Pinceladas sobre arte: entrevista com Gil Vicente, Paulo Bruscky, Sílvio Hansen e Wellington Virgolino*” de autoria de André Rosemberg, originalmente publicada no Suplemento Cultural do Estado de Pernambuco, ano 3, nº 4. Recife, abril de 1988.

Bahia, aqui estou, com meus meninos-atores, para contar minhas estórias. Aqui e acolá, um ou outro foge-me ao manejo dos cordéis e passa a contar/representar coisas que nem eu sei de onde trouxe.

Às vezes vidas vividas por mim e esquecidas no fundo da gaveta. Mas outras, juro, devem ser vidas deles mesmo. Admito que, na minha arte, não existem segredos invioláveis, mas, confesso, alguns mistérios precisam ser percebidos, olhados com olhos bem abertos, a exemplo dos meus personagens, através dos quais procuro enxergar, nitidamente, a menor partícula que gravite ao meu redor.

(...).

Minhas cores não foram inventadas por mim. Submetidas a um processo de gestação, são concebidas no exato momento em que se estabelece o elo entre mim e a mensagem que pretendo transmitir e harmonizadas, através de sua linguagem íntima, com o universo preestabelecido dos meus quadros. (Apud SOUZA, 2009: 103).

O encontro entre público e arte, como podemos perceber, continuava atendendo ao anseio de transmitir uma mensagem que se transformou ao longo do tempo, sem dúvida, mas que manteve uma percepção inventiva sobre nossas ações mais ordinárias. O observador/pintor, que já tinha desenvolvido seu discurso sobre a sociedade através das pinturas e das gravuras que versavam sobre o universo do trabalhador das diversas periferias que cercavam a cidade, passou a exercer, unicamente, o papel de narrador visual, como um cronista que, na interpretação de muitos, tornou-se um fabulista.

Na experiência do Atelier Coletivo, a identificação com a pintura e a descoberta do mercado de arte, ainda pouco organizado, foram passos fundamentais na trajetória profissional de Wellington Virgolino. Em nosso propósito de pesquisa, não cabe examinar, através de juízo de valor, as consequências da intensificação das relações de mercado para a obra do pintor recifense. Por ocasião de um estudo sociológico e histórico, as contradições que permeiam as práticas e as intenções artísticas e sociais, no caso de Wellington Virgolino, transparecem, aqui, a necessidade de o artista (re)formular, com seus pares (cooperativamente), estratégias de se dedicar exclusivamente à arte, constituindo a ideia de pertencimento ao mundo profissionalizado da Arte.

3.3 Wilton de Souza – Do artista, designer gráfico e gestor

Bem menos atrelado às questões que concernem exclusivamente à pintura, Wilton Andrade de Souza (PE-1933) percorreu espaços de profissionalização que, no Recife dos anos 1950 e 1960, pareciam distanciados. Desde a fundação do Atelier Coletivo, onde atuou, também, como tesoureiro e cobrador das mensalidades da SAMR, Wilton de Souza conheceu de perto como a Arte exige práticas de gerenciamento burocrático. Junto a Abelardo da Hora, que, dentre os fundadores, era o mais experiente e o que melhor se relacionava com o campo do poder político para conseguir as subvenções e os patrocínios, Wilton de Souza foi um exemplo de artista que expandiu suas funções e o entrelaçamento entre missão artística, obras de arte e organização financeira que as viabilizam.

Seu mundo afetivo circundado por artistas pertencentes à sua família já foi anteriormente descrito em citações nas quais suas memórias e as de Wellington Virgolino se misturam. Assim como, no primeiro capítulo, seu encantamento com a movimentação cultural e urbana que avistava da sua janela na Rua Velha, ainda nos anos 1930/1940, nos serviu de objeto para introduzir a realidade cotidiana como um dos alicerces da Arte Moderna figurativa no Recife. Por agora, Wilton de Souza retorna ao nosso percurso narrativo como agente que diversificou sua ação diante das implicações do Meio de Arte.

Tanto quanto seu irmão e os colegas da vizinhança, Wilton de Souza abraçou o ofício do desenho sem buscar formação artística escolarizada. Pormenores de seu depoimento, concedido em 24/07/2013, conduzem ao entendimento de que Wilton e seus amigos não desconheciam a presença da Escola de Belas Artes e as exposições dos modernistas que, na segunda metade dos anos 1940, ganhavam espaço. Entre outros detalhes, Wilton mencionou a amizade com Darel Valença que já era aluno da EBAP e, em seguida, o episódio em que recusou a oferta de uma bolsa de estudos, na mesma instituição, oferecida por Aníbal Fernandes, seu professor de francês no Ginásio Pernambucano e esposo da pintora Fédora do Rêgo Monteiro. O Salão de Arte do Estado era cada vez mais conhecido na medida em que o professor de desenho geométrico, Vicente do Rêgo Monteiro, se tornava um dos mais premiados.

Entre a escola e os artistas mais próximos, no Bairro da Boa Vista, Wilton de Souza se classificou como um desenhista *autodidata*. No terceiro momento deste capítulo, sua postura antiacadêmica se comunica diretamente com a sua defesa da

“*liberdade de expressão*”, base da sua compreensão sobre o modernismo nacional e seu figurativismo “estilizado”, e com a descoberta de outras esferas profissionais que se ligaram ao mundo da arte. A iniciativa, ainda na adolescência, de ser *autodidata* adquire, em sua fala, a negação da obrigatoriedade de representar o mundo mimeticamente, assim como não deixou de ser um adiantamento da prática de formação desenvolvida com os pares na SAMR e no Atelier Coletivo.

Mas, eu queria fazer qualquer coisa em matéria de arte e autodidata. Quer dizer, não tenho um professor pra dizer “desenhe assim, divida o corpo humano assim, assim e assim” e orientar para você ir pra um campo e pintar uma paisagem e penetrar na perspectiva, estudar perspectiva. Isso, eu fiz tudo dentro do meu eu. Não tive nenhum professor que me orientasse. (Entrevista concedida em 24/07/2013).

Anos depois, como pesquisador, também *autodidata*, da Arte Pernambucana, Wilton de Souza reconheceu certas contribuições que o estudo tradicional das Belas Artes poderia ter proporcionado a um jovem pintor. Uma delas era o conhecimento sobre tintas e como fazê-las. Tomando o exemplo de Murillo La Greca, Wilton de Souza pôde acompanhar, décadas depois, como o ex-professor da Escola de Belas Artes tinha pacotes e mais pacotes de tintas que ele mesmo produzia em sua busca pelos tons perfeitos. Ainda como pesquisador, Wilton demonstra ter levantado informações e fontes para entender o surgimento, nos anos 1930, do Grupo dos Independentes do Recife e a forma como aqueles artistas disputaram os holofotes do Salão de Arte do Estado, disputa que se tornou polêmica através dos argumentos que assimilavam a EBAP como espaço de ultrapassados, atrasados. Tema já esmiuçado no presente trabalho, as críticas também estavam voltadas para a concepção restritiva do Governo do Estado para premiar e patrocinar a pintura em uma cidade que começava a se diversificar nesse âmbito.

Contudo, quando ainda chegava à fase adulta de sua vida, Wilton de Souza não tinha a ampla noção histórica com a qual constrói sua memória atualmente. Sua geração seguiu sem titulações acadêmicas e, como apontam as trajetórias de José Cláudio e de Wellington Virgolino, constituiu mercados de trabalho e de venda das obras que não as exigiam.

Para além do trabalho no Atelier Coletivo, Wilton de Souza circulou pelos bairros centrais do Recife em pontos específicos onde parte da intelectualidade se encontrava para protagonizar alguns debates. Em relato que não caracteriza,

exatamente, a vida boêmia, Wilton descreve como concepções estéticas eram abordadas em alguns locais públicos:

Wilton - A gente tinha amizade com advogados, porque quem frequentava muito o nosso ateliê era Carlos Pena Filho, Paulo Fernando, esse era jornalista amigo nosso. Carlos Pena Filho e Paulo Fernando Craveiro. Vários outros jornalistas, Cesário Mélo. E eles publicavam notícias sobre o Atelier, o trabalho da gente. Que isso já serviu de pesquisa pra mim, eu fiz esse levantamento dessa parte de história. Porque existia aqui, também, no Recife, na época, ali na Rua 1º de Março, esquina com a Rua do Imperador (...), era uma cafeteria, era o Lafayette. Então, eles se reuniam. Tinha o Jornal do Commercio, tinha a Folha da Manhã, no bairro do Recife. Tinha, também, o Jornal Pequeno na Rua do Imperador. O Diário de Pernambuco, na Praça do Diário. Certa altura, se juntavam no Café Lafayette. Aí, iam pintores...tudo o que não prestava se juntava lá (risos). E terminavam em brigas. Eu vi muitas brigas lá várias vezes. (...).

Laura – Eram brigas sobre política?

Wilton – A briga era sobre estética. Briga sobre pintura, sobre movimento, sobre arte de A, de B, de C. Existia, também, todo um movimento de música, com a Orquestra Sinfônica. Os músicos da Orquestra Sinfônica eram intelectuais, conhecedores de música. Tinham os advogados que eram jornalistas, porque não existia a profissão de jornalista. Eu, por exemplo, me fiz jornalista porque passei a colaborar, por muitos anos, como jornalista escrevendo. Nos jornais, eu escrevia sobre arte. E, quando foi criada a profissão de jornalista, eu fui contemplado, ganhei a carteira profissional, dada pelo Ministério, como jornalista provisionado, né? É uma categoria e, ainda hoje, sou jornalista (Entrevista concedida em 24/07/2013).

Justamente a dinâmica acima traduzida por “*eu me fiz*” é que nos ajuda a entender como o artista Wilton de Souza atravessou vários ambientes sociais no meio cultural e intelectual da cidade. Sobre os primeiros anos do Atelier Coletivo, não podemos esquecer a importância das atividades do grupo associadas às idas ao Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife. Como já exposto anteriormente, a independência na formação teórica se dava no referido órgão de cultura municipal.

O caminho, que havia se tornado “natural”, dos artistas locais para chegarem às redações dos jornais, primeiro como ilustradores, repetiu-se com Wilton. Este seguiu, rapidamente, atendendo aos chamados das agências de publicidade que contratavam artistas plásticos para fazerem os desenhos que ilustravam seus anúncios em jornais e

cartazes de lojas. Eram trabalhos que geravam um ordenado, mas não constituíam o objetivo principal de muitos artistas.

Entrei para uma agência de publicidade e a especialidade dela era na beira do rio Capibaribe. Tem aquelas muralhas de um lado e do outro e que tem umas propagandas, às vezes. Eu pintei muito aquelas propagandas na beira do rio, com o pé dentro da lama. (...). Era “Beba Guaraná Fratelli Vita” [risos]. “Tome Fimatozam”, era um remédio pra tosse. E, um dia, eu estava pintando. Tem a Ponte da Boa Vista, (...), virado para aquela praça que tem uma estátua de Joaquim Nabuco. (...). Agora, coloquei um jornal, um chapéu de palha na cabeça. Ali era meu ateliê. Cheio de lata de tinta, pintando “Beba Fratelli Vita”. Quando eu olho assim...[imitando alguém gritando]: “Wilton, Wilton, Wilton”. Era Ionaldo [Cavalcanti] que estava na Ponte da Boa Vista: “Que é que está fazendo aí?” [risos] Eu morri de vergonha, sabe? Fiz: “tou trabalhando com publicidade” e mostrei pra ele. (Entrevista concedida em 24/07/2013).

Apesar de não ser uma atividade da qual os artistas plásticos se orgulhassem, estes últimos fizeram parte da história da publicidade e do design brasileiros. O que explica a forma como Wilton de Souza obteve, a partir da metade dos anos 1950, destaque no meio gráfico pernambucano. Sobretudo, quando foi inaugurada a fábrica de discos da família Rozemblit. Sua primeira visita à fábrica resultou no seu deslumbramento pela profissão de designer gráfico, muito antes de este tipo de profissional ter uma formação técnica e acadêmica específica.

Aí, logo em seguida, foi inaugurada a fábrica de discos Rozemblit. José Rozemblit, o dono da fábrica, morava... tinha a Rua Velha e, por trás da Rua Velha, tinha a Rua da Alegria. Ele morava na Rua da Alegria e os irmãos dele, também, que eram donos da fábrica. E, na época de menino, a gente se encontrava muito. Ionaldo [Cavalcanti] disse: “Wilton, (...), ganhei um convite e trouxe pra inauguração da fábrica de disco Rozemblit”. E eu: “maravilha”. Era ali na Estrada dos Remédios. A fábrica era belíssima. Altamente moderna, com estúdio de gravação do lado. O estúdio de gravação tinha, na frente, um mural com um passista de frevo. E eu: “rapaz, que coisa bonita”. Entramos na fábrica e vimos o material todinho do ateliê. As prensas prensando os discos de vinil e o parque gráfico imprimindo as capas. Eu disse: “rapaz, eu devia estar aqui”. (...). Aí, eu fui e escrevi uma carta para José Rozemblit dizendo que morava na Rua Velha, aquela coisa, que era desenhista e que gostaria muito de trabalhar na fábrica na parte de confecção das capas de long player. Ele mandou me chamar. (Entrevista concedida em 24/07/2013).

Com a fábrica e gravadora de discos, que se notabilizou no mercado fonográfico nacional, sobretudo, como divulgadora do frevo, Wilton de Souza entrou para o campo do Design Gráfico conhecendo os equipamentos mais modernos. Continuando sua narrativa, o artista conta como chegou à chefia da área de desenho:

Porque ele, quando criou a fábrica, ele trouxe uns desenhistas de São Paulo. São Paulo muito mais avançada. Então, (...), ele mandou fazer uma ideia, capa do lançamento de um disco sobre carnaval, “Capital do Frevo”. Eu vi o tamanho do papel, o tamanho do disco, da capa. Aí, comecei a fazer um passista e pinte com guache, aquele negócio todinho, escrevi “Capital do Frevo”. Fiz duas ou três ideias e levei pra ele, pro gabinete dele. Ele disse “tá aprovado, pode começar amanhã”. Eu fiquei contente pra burro e o camarada de São Paulo ficou enciumado. Porque ele viu, ele estava lá, ele me viu desenhando. Rapidamente, eu fiz a capa do disco, aquele negócio todinho. Não tinha noção nenhuma sobre gráfica. Era desenhista, desenhava. (...). Uma semana depois, o camarada pediu demissão e eu assumi a chefia. (Entrevista concedida em 24/07/2013).

Em pouco tempo, Wilton, também, identificou-se com os aspectos artesanais que envolviam as outras etapas da fabricação das capas e que, segundo o próprio artista, foram sendo amadurecidas com suas observações e seu *autodidatismo*, considerando, mais uma vez, as trocas de experiências que não passam por uma formação oficial.

Você fazia o desenho da capa e esse desenho era encaminhado para o departamento de fotografia. Era fotografado e era selecionado, todas as cores que existiam no desenho. Então, era feita uma chapa, chamava fotolito. Um fotolito para o amarelo, um outro pro azul, o outro pro magenta, que era o vermelho, e um outro pro preto, que o preto era da concepção definitiva. Então, é o seguinte: era impresso em offset, porque eles estavam inaugurando a primeira offset em Recife. Partindo desse princípio, pra mim, foi muito bom. Porque, dentro desse meu autodidatismo, eu consegui fazer uma coisa que ninguém nunca fez. É o seguinte: eu peguei a coisa... eu levava o meu desenho e via o camarada fotografando e selecionando as cores. Coisa interessante, fazia do mesmo tamanho... vamos supor que a capa fosse desse tamanho [gesticula], então, a gente fazia uma chapa desse tamanho pro amarelo, outra pro azul. E, depois dessas chapas, eles gravavam o fotolito, a imagem que tá no filme, numa chapa de bronze. Essa chapa de bronze já gravava numa parte negativa e o desenho era num sentido contrário, era o negativo dele. Então, quando era impresso saía o positivo. Então, eu comecei a ver aquele negócio todinho, o cuidado que o camarada tinha, o da fotografia. Ele gostou muito de mim porque eu me interessava pela coisa e ele ficou me vendo como

uma pessoa de alta confiança dele. Eu passei a auxiliá-lo. Ia pra lá, levava os negócios e já discutia com ele, e o cara de São Paulo ficou enciumado porque eu peguei todo o macete. (Entrevista concedida em 24/07/2013).

No contexto de dificuldades para o artista viver da pintura, do desenho, gravura e escultura, no Recife, Wilton de Souza se tornou personagem fundamental no desenvolvimento do design gráfico na cidade não apenas na experiência da fábrica Rozemblit, mas, também, na Imprensa Universitária, já no início dos anos 1960, quando passa a atender ao mercado editorial. Assim como conheceu várias transformações técnicas.

E, por exemplo, hoje você tem o computador, tem todos os tipos de letra que você quer. Antigamente, cada letra tinha um caderninho de 100 ou 50 “A”. (...). Tinha uma família toda minúscula e uma toda maiúscula. Tinha uma régua, que destaca a coisa na régua. Essa régua, eu via ele colocando e formava o nome. Por exemplo, o título de um disco ou de uma música, aí botava aqui grande, do tamanho que queria, que entrava na capa. Se eu queria um desenho, eu ia lá no departamento de fotografia, fotografava e reduzia no tamanho que eu queria. Depois, ia colando uma coisa na outra. Uma original da capa de um disco, às vezes, era a coisa mais confusa do mundo, mas saía numa exatidão tão grande! Hoje, você, em segundos, pega no computador. E a própria programação visual que eu fazia dos livretos sobre os discos. Eu desenhava página por página. Como eu fiz esse meu livro sobre Wellington. (...). Quando eu faço qualquer coisa, eu faço no papel. Algumas dentro de uma técnica diferente que é a clichê. Quando era fotografia era gravado em fotogravura. Quando era desenho, bico de pena, só gravava com desenho feito em nanquim, e você imprimia. A gravação era feita em zinco, zincogravura. (...). Tem muitas capas, lá, em zinco e em fotogravura. Depois, quando eu fui para a Imprensa Universitária, eu já tinha vindo da Rozemblit, onde eu peguei toda a experiência, e eles não tinham offset. A Universidade não tinha offset. (...). E eu fazia as capas que concorriam com o que existia de melhor no Rio e em São Paulo. Com as gráficas do Rio e São Paulo. E eu não sabia, eu nem imaginava, que estava concorrendo. Então, tinham grandes desenhistas. Porque a profissão de designer não existia ainda, a minha carteira de trabalho está como “desenhista de publicidade” (Entrevista concedida em 24/07/2013).

Em seu livro, Flávio Weinstein Teixeira (2007) aponta como o desenvolvimento do design gráfico, no Recife, esteve ligado ao jornalismo cultural (seja nos suplementos das grandes empresas de mídia impressa, seja nas revistas especializadas) e ao crescente

interesse na publicação de livros para escoar a produção literária local. Neste cenário, surgiu um dos objetos de pesquisa da sua tese de doutoramento: o Gráfico Amador. Coletivo e oficina de design gráfico que teve, entre seus componentes, Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, Orlando da Costa Ferreira e José Laurênio de Melo. Segundo Weinstein, o referido grupo deu continuidade à tradição pernambucana de produção gráfica que se distanciava da lógica industrial e, justamente por não se ater aos objetivos de mercado e de lucro, denominava-se amadora.

A artesanaria envolvida na produção dessas publicações é precisamente o que lhe confere distinção e enobrece o produto final. E isso por pelo menos três razões: via de regra seus resultados são mais exclusivos, mais bonitos e trazem a marca dos cuidados únicos que a produção artesanal oferece em contrapartida à padronização industrial. (...). Não custa chamar atenção para o fato de que, se o resultado final (as publicações assim produzidas) prima pela beleza, investindo na fruição estética do objeto livro, nem por isso deixa de ser uma resposta aos reclamos de torná-lo um veículo mais condizente com o conteúdo a que serve de suporte (TEIXEIRA, 2007: 202-203).

Cultivando sempre boas relações, Wilton de Souza conheceu de perto a oficina do Gráfico Amador, situada na Rua Amélia, ainda nos anos 1950. Conviveu com seus integrantes e com o ambiente enriquecido pela experimentação artística e pela teorização de intelectuais e poetas. Contudo, sua trajetória na fábrica Rozemblit não o deixou preso ao design gráfico. O empresário, dono da fábrica, também investiu no comércio de móveis e decoração, com uma loja na Rua da Aurora, entre os anos 1950 e 1960. Neste desdobramento dos negócios, Wilton assumiu dupla jornada: designer gráfico e decorador. Nova função que aprendeu, mais uma vez, na prática diária.

De manhã, eu trabalhava como desenhista gráfico e, depois do almoço, eu vinha pra loja aqui na Rua da Imperatriz com a Rua Aurora, prédio nº 65, eles tinham uma grande loja de departamentos. O departamento era móveis e decoração. (...). Houve a mesma coisa, a Rozemblit me pegou e disse “você vai dirigir o departamento de ambientação”. (...). Assumi a decoração na Rozemblit. Fiz da Rozemblit a loja de decoração e criei, dentro da loja, uma galeria de arte. Foi uma das primeiras galerias de arte do Recife. (...). Nos anos 50 pra 60. Eu entrei na Rozemblit em 56. (...). De tarde, atendia as madames, dava sugestão de decoração. Fazia projetos, aprendi com os arquitetos. Chegavam os arquitetos com os planos para uma casa, aí comecei a desenhar, desenvolvi o negócio todinho. (...). E tive uma grande abertura do meu trabalho, pensando dessa maneira e fazendo dessa maneira. Tanto que, quando foi

inaugurada a televisão, canal 02 e canal 06, que era da Rádio Clube, eles me chamaram para ser aderecista. Aderecista, exatamente, cuida de toda a ambientação do cenário de teatro que eles faziam. Então, a gente ia pra lá e traçava o cenário. (Entrevista concedida em 24/09/2013).

Toda a sua fase de dedicação às empresas de José Rozemblit, à Imprensa Universitária e a tantos outros projetos foi contemporânea ao amadurecimento técnico dentro do Atelier Coletivo (com organizações de exposições e o clube de gravura), o que exemplifica a multiplicidade de processos desenvolvidos por Wilton de Souza que, também, circulava pelo teatro, como cenógrafo, e através do grupo de Luiz Mendonça, do qual fazia parte. Em todas as suas facetas, Wilton desenvolveu experimentos técnicos que nasciam dos limites instrumentais que encontrava. Por isso mesmo, todos os ramos profissionais se complementavam e apontavam soluções. Assim, Wilton de Souza desenvolveu um procedimento particular de impressão em *offset* que muito lembrava o ritmo artesanal de impressão de uma gravura em cores.

Mas, a gente desenvolvia a coisa estilizando todo o material e tirando partido, porque, por exemplo, na gráfica eu tinha o mundo inteiro nas mãos pra fazer um trabalho aproveitando o que existia, na máquina de offset, na máquina de provas. Eu, por exemplo, criei a técnica que eu vim chamar de, a princípio, monotipia que eu achei, depois, que devia ser monogravura. Eu comecei a fazer o seguinte: vendo como era feita a impressão em offset, na máquina de hoje você começa aqui (não é nem fotolito mais), grava a fotografia na chapa e a chapa, quando sai aqui, já sai o livro pronto.[...]. Mas, antigamente não. Antigamente, imprimia, como eu disse a você, no laboratório fotográfico. A gente selecionava as cores e a primeira cor impressa era o amarelo. Então, a gente deixava secar por uns quatro ou cinco dias para, depois, entrar com a segunda cor sobrepondo o que foi impresso em amarelo. Então, quando caía o azul em cima do amarelo, criava uns tons verdes mais escuros, mais claros de acordo com a densidade do trabalho, da pintura. Depois do azul, entrava a impressão do vermelho, era o magenta. O magenta caía em cima do amarelo e dava um tom de laranja. [...]. Criava uma sequência pictórica, sucessiva, de acordo com as necessidades das tintas e, depois, você vinha com o preto. Com o preto você tinha toda a feitura, definia todo o desenho, todo o trabalho. Então, a partir disso, dessa impressão, eu comecei a fazer uma experiência artesanal. Eu pegava o papel, fazia o desenho e via o que podia entrar em amarelo, o que podia entrar em vermelho, azul. Então, fazendo o desenho, tudo vai surgir daqui [aponta para um pedaço de papel]. Wellington dizia o seguinte: ‘você devia fazer o quadro, depois de tudo pronto, o quadro dupla-face pra ver o desenho tanto

daqui, como daqui [virando os dois lados do papel] porque todos os dois saem muito bons [risos]. Porque você imprime muita força'. Então, o que acontece? Eu fazia o desenho, pegava o rolo de imprensa, rolo de prova, misturava as tintas, misturava a tinta no vidro, passava no vidro e deixava aquela película bem fininha. Então, nessa parte branca, eu vinha e, onde eu fizesse pressão, ficava gravado aqui. Então, eu tirava essa parte aqui e estava tudo manchado de amarelo. Deixava secar e entrava com o azul. Então, eu veria no desenho o que eu posso ter em azul. Porque se o azul cai em cima do branco não dá azul. Mas, se o azul cai em cima do amarelo dá o verde. Porque quando você desprendia, aqui era uma placa de vidro, o desenho aqui [aponta o papel] ficava cheio de pontinho, feito cabeça de alfinete, as cores. Então, a gente chama de gramatura. Então, quando cai, por exemplo, outra tinta em cima desse pontinho ela se funde uma com a outra e vai formando uma certa textura. Então, eu já tinha marcado uma peça azul, verde, vários tons de verde. [...]. Depois, eu vinha com o desenho do preto. Eu fazia a tinta preta. Na proporção em que eu riscava cobrindo esse desenho, esse desenho servia exatamente de roteiro. Na proporção em que eu risco mais forte, o preto sai mais forte. Se eu risco mais leve, sai mais leve. Se eu quero uma mancha, vou com o dedo [faz o movimento de esfregar o dedo sobre o papel]. [...]. Uma coisa completamente original. Eu passei a ser reconhecido com uma técnica que surgiu de repente, assim. Sem nenhuma intenção de ser criador disso ou daquilo outro". (Entrevista concedida em 24/07/2013).

Tal descrição pormenorizada se torna um documento importante para entendermos que a sua presença no universo do desenho gráfico ultrapassou a necessidade de se sustentar financeiramente, através dos seus dotes artísticos, e permitiu que levasse adiante a experimentação dos limites tecnológicos típica do aprendizado em cooperação do Atelier Coletivo. Em seu ateliê particular, ou no coletivo, fez questão de argumentar a favor da *liberdade* de criação/expressão e, pelo que garante, nunca aceitou encomenda para a produção na pintura, gravura ou escultura. Dentro desta concepção e por consequência do mercado de trabalho que incorporou, rejeitou a proposta de exclusividade do marchand e galerista Ranulpho, aceita por Wellington Virgolino, e sempre optou livremente pelos temas populares e/ou religiosos.

O designer e pesquisador pernambucano Sebba Cavalcante, em seu texto *O Artista Gráfico*, chama atenção para o fato de que Wilton de Souza valorizou artisticamente sua atividade, mesmo estando sob os ditames da indústria gráfica a partir dos anos 1950:

Nesta [gravadora e fábrica Rozemblit], tanto criou capas de discos como remontou capas de discos internacionais, (...). Wilton também criou outros artefatos como folders e cartazes de exposições de arte, diplomas e certificados. Destaca-se também a marca da TV Universitária. Tal qual na pintura, escultura e gravura, Wilton imergiu nesses processos, e desenvolveu seus métodos criativos junto aos recursos e limitações de cada tecnologia gráfica. Habilidades artísticas e influências, como a pose-rápida e a estética moderna, interagiram com imagens fotográficas, e letreiramentos desenhados ou montados com tipos móveis. (...), encontramos composições tipográficas; sobreposição de cores; manipulação de imagens fotográficas; ilustrações gestuais, rebuscadas e mais sintéticas; e uso de cores especiais. Soluções gráficas que denotam uma carga experimental, ao mesmo tempo em que resolve bem o problema de comunicação. (...). Interações criativas com as tecnologias de impressão, com clichês (as chamadas zincogravuras e fotogravuras) e, mais tarde, a tecnologia offset (CAVALCANTE, 2013: 30)⁷⁴.

Como havíamos brevemente referido no início desta terceira parte, nosso personagem também vivenciou a organização burocrática da SAMR e do Atelier Coletivo. Mais uma competência que adquiriu e levou adiante quando, em 1964, após a prisão de Abelardo da Hora pelos órgãos de repressão da Ditadura Militar, tornou-se diretor da SAMR e seguiu por vários grupos (como o Teatro do Adolescente de Pernambuco, do qual foi tesoureiro na década de 1960), até que, na década de 1980, assumiu a direção do Museu Murillo La Greca e da antiga Galeria Metropolitana do Recife, atual Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) - que recebeu esse nome em homenagem ao artista que fez do antigo casarão um espaço de arte pertencente ao município. Assim como já tinha gerenciado galerias de arte na cidade, como a já citada Galeria Rozemblit e, ainda nos anos 1960/1970, as galerias Bela Aurora do Recife, Três Moedas, Itinerário, Lula Cardoso Ayres e sala Telles Júnior. Também, nos anos 1980, esteve à frente da Casa da Cultura de Pernambuco. Hoje, é o guardião do acervo de obras do MAMAM, onde recebe artistas, pesquisadores, estudantes e expõe não apenas a amplitude de suas experiências, mas a unidade artística que elas compõem.

⁷⁴ Catálogo *Bela Aurora do Recife: exposição Wilton de Souza*, 2013.

3.4 *Atelier Coletivo da SAMR: o desdobrar de seus territórios*

Os caminhos da pesquisa sociológica, neste terceiro capítulo, conduziram ao interesse de salientar o quanto a experiência de formação antiacadêmica do Atelier Coletivo tomou formas particulares nas carreiras profissionais de José Cláudio, Wellington Virgolino e Wilton de Souza. Aqui, respeitou-se o uso de termos como *autodidata* e *liberdade de criação*, empregados pelos próprios sujeitos pesquisados, para que, por meio dos questionamentos sociológicos, fosse possível entrever a concepção coletivista e social dessas práticas no Circuito de Arte recifense dos anos 1950. Contudo, tornou-se recorrente a percepção de que *autodidatismo* e *liberdade* também foram objetos de contradições, sobretudo, impostas pela necessidade de profissionalização para viver da Arte e no seu Mundo.

No caso de José Cláudio, rapidamente o pintor foi descobrindo em suas viagens que outros circuitos recepcionavam e reproduziam as mesmas práticas do coletivo: interações, aprendizado e indicações que não exigiam titulações, “acazos” que conduziam ao mercado de trabalho e de venda de arte. Além do contato rotineiro com os personagens e as paisagens que davam vida aos seus temas figurativos e que remetem diretamente à Pose-rápida aprendida com Abelardo da Hora e os demais companheiros. Vivenciou continuamente as experimentações que a função de diagramador/escritor/artista exigia, sendo reconhecido e inserido no Mundo das Artes através das propostas que aprendeu a valorizar no antigo ateliê compartilhado. Para o artista, a importância do Atelier Coletivo para a formação da sua concepção de o que é ser artista é inquestionável:

Laura: Qual foi a principal contribuição do Atelier Coletivo?

José Cláudio: Pra mim, foi toda. Porque não tinha outra fonte pra gente aprender arte moderna. Foi bom porque eu nunca tive outro tipo de aprendizado. Eu já entrei fazendo o que bem entendesse, do jeito que bem entendesse, apenas com a orientação de Abelardo. (...). As pessoas que viviam de arte eram pessoas ricas. Que podiam praticar arte. Outra coisa de importância do Atelier Coletivo foi pegar a gente que não era de família rica, sabe? (entrevista concedida em 09/09/2013).

Tomando consciência sobre o processo de inclusão artística, o jovem Wellington Virgolino conheceu relativamente cedo a reviravolta que a comercialização de suas telas provocaria nas suas criações. Atinou para tal possibilidade aprendendo a divulgar sua arte em exposições de organização coletiva e pretendendo esse reconhecimento. Mas,

principalmente, manteve sua formação figurativa tendo por base a concepção de que a Arte Moderna estava em diálogo com a cultura popular. Através da narrativa visual, partilhava sua autocompreensão como artista com o público. Através das interações e regras do mercado, estabeleceu seu sustento financeiro.

Próximo ao desenvolvimento de mercado que fazia o nome de W. Virgolino crescer, Wilton de Souza teve, também, sua vida dedicada à Arte com a multiplicidade de funções que não apenas ocupou, mas ajudou a desenvolver no Recife: Artista Moderno *autodidata*, desenhista de publicidade, jornalista provisionado, designer gráfico, decorador, galerista, gestor cultural; sempre carregando a necessidade da experimentação de materiais e tecnologias que colocavam o resultado dos seus trabalhos no patamar de criação artística. O gestor que se tornou ao longo dos anos traz os princípios do artista que aprendeu a compartilhar seus conhecimentos e seu olhar romântico sobre a cidade, suas festas e sua cultura popular.

Os três artistas que figuraram entre os fundadores do Atelier Coletivo da SAMR (junto a Abelardo da Hora, Gilvan Samico, Ionaldo Cavalcanti e Ivan Carneiro no ano de 1952) ajudaram a pensar e a executar consideráveis mudanças no acesso à formação artística, na legitimação da Arte Moderna local com exposições e criaram cooperativamente as competências de artistas que dominaram diferentes linguagens para continuarem pertencendo ao Mundo Artístico com estratégias coletivas cada vez mais abrangentes. Por via deste entendimento, o Atelier Coletivo da SAMR é aqui posto como experiência que permaneceu nas trajetórias dos seus fundadores e se desdobrou em outros territórios e tempos de participação no Mundo Artístico pernambucano e brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas páginas dos jornais e nas salas de exposição, além das narrativas de seus integrantes, o Atelier Coletivo da SAMR pertenceu ao multifacetado debate sobre Arte Moderna que animou o círculo intelectual do Recife a partir da segunda metade da década de 1940. Perceber alguns aspectos do modelo de Arte que estava em pauta dentro do grupo e ao seu redor foi o amplo objetivo que impulsionou os percursos deste trabalho. Ligada à organização coletivista, a acepção de Artista Moderno, em destaque, evidenciava preocupações criativas que correspondiam à atuação do sujeito na ordem social que movimentava determinado circuito artístico.

Deixando-se de recorrer à análise de obras, a pesquisa esteve voltada para a circulação de ideias e projetos que problematizaram formas de o indivíduo se reconhecer como artista. Diante do chamado artista acadêmico e seu apreço pela reprodução do belo e do real, os ditos modernos desdobravam os seus ofícios na vivência maior da cidade e das suas contradições.

De acordo com as bases teórico-metodológicas que tornaram possíveis as questões de pesquisa, o estudo estético se ramifica em considerações acerca das normas de produção, dos espaços de realização, dos mecanismos de inserção (legitimação) até a ação do espectador interessado. Assim, adentraram este texto, com relevância, articulações entre os conceitos de Mundo da Arte (BECKER, 1977; DANTO, 2007) e Partilha do Sensível (RANCIÈRE, 2005), para que se desvelem traços das dinâmicas culturais que permeiam posturas e processos de criação.

Articulados, mas não comparados, tais conceitos trouxeram à tona a Arte como fenômeno social de múltiplos lados e que gera compartilhamentos e distinções diante de eventos, ou manifestações, que são assimilados de maneiras desiguais em uma comunidade específica (RANCIÈRE, 2005). Compreensão que, já no primeiro capítulo, enseja a noção de Coletivo em sua fluidez entre o que é interno e o que é externo ao grupo de artistas em questão. Por este viés, a obra de Howard Becker aponta a importância das ações cooperativas que podem ser ativadas através da aceitação de convenções sociais ou através de pontuais tentativas de transgredi-las. Com esta perspectiva, entende-se que foi possível, para a SAMR e o Atelier Coletivo, efetivar projetos de exposições, adquirir capital social nas esferas da política institucional, mobilizar contatos e produções com outros grupos próximos e distantes (como os

Clubes da Gravura) e, sobretudo, viver a própria dinâmica interna que já nasceu colaborativa.

Não caberia, neste momento, especificar, mais uma vez, as limitações relativas ao recorte (fechado no grupo dos fundadores do Atelier Coletivo e nos primeiros anos de atuação) e à documentação apresentada para a aplicação de um estudo das obras culturais sob a especificidade do conceito bourdieusiano de Campo da Arte. Contudo, a noção de *Habitus*, como trabalhada pelo autor, carrega em si a complexa coexistência entre práticas normatizadas, ou internalizadas pelos sujeitos, e tomadas de decisão que podem evidenciar, por exemplo, circunstâncias de disputas por espaços e visibilidades.

Retornar a este embasamento teórico nos ajuda a salientar que as temáticas figurativas e o processo formativo dos artistas (fora de uma instituição de ensino de arte), apesar de terem incentivado as principais polêmicas no amplo debate a que nos referimos, constituíram vias para que os jovens ligados à SAMR interferissem nas consagradas instâncias dos salões de arte.

Ao assumirem o papel de “modernos”, tal categorização ultrapassava os elementos estruturais do objeto de arte e começava a ser perpetrada pelas escolhas que encaminharam uma profissionalização antiacadêmica. Esta última começou a ser articulada por uma entidade independente reconhecida pelos próprios integrantes e seus apoiadores. A Sociedade de Arte Moderna seguiu com seus planos, ou pretensões, de tornar o contato com a arte mais acessível através de cursos e palestras nos quais o pensamento do artista divagava entre o aprendizado da técnica e a missão de desenvolver um olhar narrativo sobre o cotidiano de trabalhadores populares.

Trago, aqui, o argumento sobre um olhar narrativo que não deixa, em momento algum, de ser político, mas que exige o cuidado de não ser uniformizado nos ditames de um ideário de partido e/ou de um projeto revolucionário. Tal enquadramento, alusivo à militância comunista, foi assumido abertamente pelo escultor Abelardo da Hora, e não identifiquei referências que permitam atribuir aos demais artistas do grupo tão profundo envolvimento com uma missão de transformação social através da arte.

Contudo, por ser o mais experiente, Abelardo transferiu para seus companheiros de jornada a militância em defesa de novos procedimentos artísticos que se ajustavam ao diálogo com a cultura popular. Nesta pesquisa, a técnica da Pose-rápida teve papel central na transformação da percepção artística sobre a Cidade do Recife, seu ritmo e seus atores. Falas e textos de autoria do pintor José Cláudio marcaram presença para que pudéssemos vislumbrar o contato sensorial do artista com as ruas, com as danças

folclóricas ou com os terreiros de “xangô” que ofereciam, sobretudo, os personagens com seus movimentos e suas cores.

Tais práticas faziam parte do estudo e da preparação dos componentes do Atelier Coletivo desde a primeira geração, bem como já tinham sido identificadas no comportamento de modernistas anteriores como Lula Cardoso Ayres (nas artes plásticas) e Ascenso Ferreira (na poesia). Precusores do pensamento sobre as características da Arte Moderna no Recife, estes e outros artistas não haviam, entretanto, buscado reconhecimento de crítica e de mercado sob uma organização coletivista. Neste sentido, Abelardo da Hora, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, Gilvan Samico, Ivan Carneiro e Ionaldo Cavalcanti, no início dos anos 1950, deram-se o desafio de trabalhar dentro da lógica de compartilhamento das ideias, do espaço arquitetônico e de todos os materiais. Da mesma forma como foi compartilhada a visibilidade que o grupo adquiria no circuito local.

Da geração anterior, esta pesquisa destacou o pintor e arquiteto Hélio Feijó, parceiro de Abelardo da Hora e de Ladjane Bandeira na idealização e na fundação da SAMR, que ao final dos anos 1940 assumiu, digamos, o objetivo de ligar os artistas modernos à Diretoria de Documentação e Cultura e facilitar o acesso aos financiamentos e aos aparelhos culturais de que o município dispunha na época. Desde 1945, como consta em texto transcrito no primeiro capítulo, Feijó defendia um posicionamento mais claro de resistência às normas acadêmicas que prevaleciam na EBAP e sem deixar de criticar a educação artística dirigida aos mais ricos e que visava, segundo seu opositor, exclusivamente o mercado e os prêmios dos salões.

Como argumentado no primeiro e no segundo capítulos, a atuação do Artista Moderno, neste contexto, dependia da valorização de seus intuitos políticos pelas instituições públicas até mesmo como forma de endossar a necessidade de atingir estratos da população que, em tese, não se identificavam com a arte considerada distante do cotidiano dos trabalhadores.

Nossos modernistas interligaram, em suas relações, a prática coletivista à necessidade de vivenciar, desde o início, o circuito e suas vitrines de inserção e, também, precisaram (re)inventá-las. Refiro-me à realização de exposições apenas com “modernos”, com financiamento de prêmios e catálogos e com o provocador questionamento do papel dos jurados em suas formulações mais tradicionais. A SAMR e o Atelier Coletivo se tornaram instituições que elaboraram seus próprios processos de legitimação e de exclusão.

Este é um ponto fundamental para que se tenha buscado, aqui, uma referência metodológica que sustenta a premissa de que o mundo, aparentemente subjetivo, do ateliê é consequência das escolhas dos artistas diante das possibilidades de valorização conceitual e de mercado que determinado contexto apresenta. Por isso, o trabalho de Svetlana Alpers (2010) foi fundamental para a compreensão de que o universo particular de criação e os microcircuitos de exibição e venda se constituem mutuamente.

A influência da arte mexicana, intensamente abordada a partir de José Cláudio e Wellington Virgolino, abriu para a predominância da figura humana, em grande escala nas telas, no desenrolar profissional que apresentou dois lados: o ideal de falar sobre o *povo* que, por sua vez, foi muito bem recepcionado por aqueles que tinham capital cultural e econômico para consumir arte. Um exemplo desta dualidade foi a aceitação e a venda dos quadros de Wellington Virgolino na Exposição do Atelier Coletivo (1954) e sua posterior relação com o mercado intensificado pelas galerias, assunto tratado no terceiro capítulo.

O próprio funcionamento das exposições da SAMR e do Atelier apresentou dualidades consideradas relevantes, a principal esteve patente na lógica de formação do público para a Arte Moderna, em que o distanciamento das amarras do tradicionalismo local esbarrava com um direcionamento didático do espectador. O que, de acordo com o ponto de vista argumentado no segundo capítulo, suscita questionamentos sobre o quanto a lógica “moderna” de exibição teria se afastado da tradicional acadêmica.

Mais do que responder categoricamente a questão expressa no segundo capítulo, procurei destacar as contradições que afloram a partir do olhar sobre as práticas coletivas. Olhar articulado aos temas e conceitos que emergem do estudo sociológico da arte, como o *Habitus* bourdiesiano ou a coexistência entre cooperações e convenções para Becker, e que permitem ponderações acerca dos fatos que podem ser colocados, ou não, como transformadores da lógica de um meio social já especializado como o da Arte.

No entanto, o grupo do Atelier Coletivo chegou a mim como propositor de alternativas, de soluções, diante dos limites de atuação nos circuitos local e nacional. Sem dúvida, este não é considerado, aqui, um feito menor. Pelo contrário, o Atelier Coletivo expandiu estratégias legitimadoras e discursos. O que não significa que seu *modus* participativo tenha sido criado do nada, pressuposto que exigiu o levantamento da documentação examinada ao longo dos três capítulos anteriores.

Falas como a de José Cláudio apontam as diferenças entre as trajetórias da maioria dos componentes do coletivo e as trajetórias de precursores da Arte Moderna na cidade, como Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, Vicente do Rêgo Monteiro, Francisco Brennand e outros. Para os integrantes do Atelier, o contato com o pensamento moderno não se deu logo de início com viagens para Europa e o transitar por circuitos já amadurecidos.

Este é um dos pontos de confluência entre as três trajetórias concatenadas no terceiro capítulo. Artistas que se constituíram modernos, também, através do que chamaram de “*liberdade de expressão*” e “*autodidatismo*”, modos de nomear a formação artística compartilhada e que se desviou das relações hierárquicas típicas das academias mais clássicas. Empreender curtas pesquisas sobre as trajetórias artísticas de José Cláudio, Wellington Virgolino e Wilton de Souza foi uma opção que respondeu, em primeiro lugar, à possibilidade de pensar a presença do Atelier Coletivo um pouco por fora da trajetória de Abelardo da Hora, seu fundador mais comumente evidenciado.

O que pretendi, entre outras coisas, partilhar com o leitor foi o esforço de atentar para o interesse prévio daqueles jovens artistas pelo tipo de arte figurativa que, em pouco tempo, passou a ser discutida internamente quando do surgimento do grupo. Dessa forma, o que se examina é a riqueza das perspectivas contempladas e dos cruzamentos entre possíveis pontos de partida.

Ainda sobre os três artistas explorados, procurei localizá-los, também, na expansão de suas carreiras, tendo em vista as ditas alternativas de ação profissionalizada com as quais tentaram se adaptar às circunstâncias dos mercados. Finda a experiência do Atelier, o contorno do caráter coletivista abarcou a ideia de pertencimento ao circuito artístico como um todo. Pertencimento mantenedor da colaboração entre os pares, da inclusão de ações desenvolvidas no Atelier em outros ambientes profissionais (como a técnica de impressão em *offset* experimentada livremente por Wilton de Souza) e das interações que intensificaram o mercado de arte mantido por galerias e marchands (tema mais aprofundado a partir de Wellington Virgolino).

José Cláudio, obstinado em se dedicar unicamente à pintura, atingiu tardiamente um mercado para suas obras, mas pertenceu a diferentes circuitos e atravessou redes de contatos nas quais sobreviviam aquelas finalidades de pensar a arte brasileira em suas qualidades de autenticidade e de atualidade, como enfatizado por Morethy Couto (2004).

Desde o princípio deste trabalho de dissertação, os entrecruzamentos entre espaços e personagens não se adequaram a qualquer pretensão de classificar, mas, sim, de despertar para os meios de se fazer fluir pensamentos e convívios que se efetivavam tanto no compasso das amizades como no das imposições do mercado, por exemplo. Adotada a partilha da vivência estética (RANCIÈRE, 2005) que não se restringe ao que pode ser apreendido visualmente, pode-se dizer que a experiência do Atelier Coletivo perpetrou politicamente um modelo de autorreconhecimento de jovens artistas que, ao desenvolverem um olhar afetivo sobre a cidade e seus trabalhadores, corroboraram coletivamente para mudanças de diferentes níveis nas estratégias de valorização da Arte Moderna no Recife.

Muito se fala sobre o papel do Atelier Coletivo como exemplo inspirador de outros agrupamentos posteriores que surgiram no Recife e em Olinda, tais como: Movimento de Cultura Popular, Oficina 154, Atelier + 10, Oficina Guaianases de Gravura, etc., para ficarmos até os anos 1970. Como pesquisadora, não ignoro o quanto os artistas pernambucanos aprenderam a se organizar coletivamente. Contudo, endossar esta interpretação, realizada, por exemplo, por José Cláudio (1978), requereria um alargamento do universo pesquisado que se tornaria impraticável para as finalidades defendidas.

Em hipótese alguma, os conteúdos relativos ao objeto e contexto de pesquisa se encontram, aqui, esgotados. Embora particular, o processo de pesquisa por mim empreendido não encerra sua temática com estas Considerações Finais. Ele participa de uma circulação contínua de questionamentos, mas, sobretudo, de trocas. Tem seu prosseguimento na contribuição dos colegas de ofício anteriores, contemporâneos e futuros. Ou insiste, talvez, no entendimento poético de Paulo Leminski sobre o que não tem necessariamente um começo e um fim imutáveis: *Quem marca um ponto – faz um sinal, começo de diálogo* (LEMINSKI, 2013: 95).

ACERVOS

Acervo pessoal de Wilton de Souza

Acervo Produção da Exposição *Bela Aurora do Recife: Wilton de Souza*

Arquivo Público Estadual de Pernambuco

Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da UFPE (Acervo Especial)

Biblioteca do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães

Fundação Joaquim Nabuco (Campus Anísio Teixeira, Laboratório de Microfilmagem)

FONTES

Catálogos

Álbum *Gravuras*, Recife, 1957.

Catálogo da Exposição *Amor e Solidariedade: Abelardo da Hora 60 anos de Arte*, Recife, 2011.

Catálogo da Exposição do *Atelier Coletivo*, Recife, 1954.

Catálogo da Exposição *Bela Aurora do Recife: Wilton de Souza*, Recife, 2013.

Catálogo do *IV Salão de Arte Moderna da Sociedade de Arte Moderna do Recife*, Recife, 1949.

Catálogo da *VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, 1961.

Jornais e Revistas

Diário de Pernambuco (PE).

Jornal do Comércio (PE).

Jornal Pequeno (PE).

Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco, ano I, número 01, 1957.

Revista Região, ano III, nº 07, Fev. de 1948; ano III, nº 09, Ago. de 1948.

Entrevistas

José Cláudio, 09/09/2013.

Wilton de Souza, 24/07/2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPERS, Svetlana. **O Projeto de Rembrandt**: o ateliê e o mercado. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3ª Ed. São Paulo: Nobel, 1987.

BECKER, Howard S. Mundos da Arte e Tipos Sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). **Arte e Sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BELLUZZO, Ana Maria de M. Os Surtos Modernistas. In: _____. (Org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.

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

BRITO NETO, José Bezerra de. **Educar para o Belo**: arte e política nos Salões de Belas Artes de Pernambuco 1929-1945. Dissertação de Mestrado, Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História Social e da Cultura, 2011.

BRUSCKY, Paulo; LEITE, Ronildo Maia. (Orgs.). **Abelardo de todas as horas**. Recife: FUNDARPE, 1988.

CASTILLO, Sonia S. Del. **Cenário e Arquitetura da Arte**: montagem e espaços de exposições. São Paulo: Martins, 2008.

CAVALCANTE, Sebba. O Artista Gráfico. In: **Catálogo Bela Aurora do Recife**: Exposição Wilton de Souza. Recife: [s.n.], 2013.

CAVALCANTI, Eduardo Bezerra. **Hélio Feijó**: leitura de imagens. Recife: FUNDAJ/Massangana, 2001.

CHARTIER, Roger, BOURDIEU, Pierre. **O sociólogo e o historiador**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

COUTO, Maria da Fátima M. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940 – 1960). Campinas: UNICAMP, 2004.

DANTO, Arthur. O Mundo da Arte. In: D'OREY, Carmo. **O que é a arte?** A Perspectiva analítica. Lisboa: Dinalivro, 2007.

DINIZ, Clarissa. **Crachá**: aspectos da legitimação artística (Recife-Olinda, 1970 a 2000). Recife: Massangana, 2008.

_____. Desdobrar. A obra de Montez Magno. In: Diniz, C., Herkenhoff, P., Monteiro, L. C. (orgs.). **Montez Magno**. Recife: Editora Paés, 2010.

_____. Do que permanece coletivo. In: Silva, José Cláudio da. Memória do Atelier Coletivo; Artistas de Pernambuco; Tratos da Arte de Pernambuco. 2ª ed. Revista. Recife: Cepe, 2011.

_____. ; HEITOR, Glayce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (orgs.). **Crítica de Arte em Pernambuco**: escritos do século XX. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: Annateresa FABRIS. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994

_____. Arte e política: algumas possibilidades de leitura. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Arte e política**: algumas possibilidades de leitura. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

FERRAZ, Geraldo. Seis Artistas Pernambucanos. In: BRUSCKY, P., LEITE, R. M., **Abelardo de Todas as Horas**. Recife: FUNDARPE, 1988.

FRANCA, Antonio. O Modernismo Brasileiro. **Região**, Recife, ano 3, nº 09, ano 3, pp. 15-18, cont. 27, ago.1948.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: MELLO, José Antonio G. **Tempo dos Flamengos: influência da Ocupação Holandesa na vida e na cultura do Norte do Brasil**. 2ª Ed. Recife: Cepe, 1978.

GOMINHO, Zélia Oliveira. **Cidade Vermelha: a experiência democrática no Pós-Estado Novo Recife: 1945-1955**. Tese de Doutorado, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Programa de Pós-Graduação em História, 2011.

GOUVEIA, Ana Elisabete. **Os Microplanos de Montez Magno e os infra-minces de Duchamp: a hipersensível vastidão de um ínfimo intervalo**. Dissertação de Mestrado, João Pessoa/Recife: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

LEAL, Weydson Barros. **Ensaio com Abelardo da Hora**. Recife: Instituto Abelardo da Hora, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **Partilha do sensível**. São Paulo, EXO experimental Org., Ed. 34, 2005.

RODRIGUES, Nise de Souza. **O Grupo dos independentes: Arte Moderna no Recife – 1930**. Recife: [s.n.], 2008.

SILVA, José Cláudio da. **Memória do Atelier Coletivo (Recife 1952 – 1957)**. Recife: Arte Espaço, 1978.

_____. **Tratos da arte de Pernambuco**. Recife: Governo do Estado, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1984.

_____. **Memória do Atelier Coletivo; Artistas de Pernambuco; Tratos da arte de Pernambuco**. 2ª ed. Revista. Recife: Cepe, 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUZA, Wilton de. **Wellington Virgolino: O cangaceiro das flores**. Recife: FUNDARPE, 2009.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do Tetro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946 – 1964)**. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

VÁSQUEZ, Angélica Gonzáles. **Arte y política: La estética de Jacques Rancière**. Pontificia Universidad Javeriana, 2009. Mestrado em Filosofia.