



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

PEDRO DE ALBUQUERQUE XAVIER

ARTES PÚBLICAS NO RECIFE:

Relações de poder

(1948 - 1985)

Recife

2023

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Xavier, Pedro de Albuquerque.

Artes públicas no Recife: relações de poder (1948 - 1985) /
Pedro de Albuquerque Xavier. - Recife, 2023.
126f.: il.

Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Antropologia, 2024.

Orientação: Antônio Carlos Mota de Lima.

1. Patrimônio; 2. Elites; 3. Arte Pública; 4. Monumentos; 5.
Arte Moderna; 6. Recife. I. Lima, Antônio Carlos Mota de. II.
Título.

UFPE-Biblioteca Central

CDD 301

PEDRO DE ALBUQUERQUE XAVIER

ARTES PÚBLICAS NO RECIFE:

Relações de poder

(1948 - 1985)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Antropologia.

Área de concentração: Correspondente ao indicado na ata de defesa

Orientador: Antônio Carlos Mota de Lima

Recife

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Ata da defesa/apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Antropologia - CFCH da Universidade Federal de Pernambuco, no dia 10 de novembro de 2023.

ATA Nº 22

Ao décimo dia do mês de novembro de 2023, às 14 horas, em sessão pública realizada de forma presencial, teve início a defesa/apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulada ARTES PÚBLICAS NO RECIFE: Relações de poder (1948 - 1985) do mestrando Pedro de Albuquerque Xavier, na área de concentração Antropologia, sob a orientação do Prof^o. Antônio Carlos Mota de Lima. A Comissão Examinadora foi aprovada pelo colegiado do programa de pós-graduação, sendo composta pelas examinadoras: Prof^a. Kátia Medeiros de Araújo, da Universidade Federal de Pernambuco; Prof^a. Fabiana de Fátima Bruce da Silva, da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Após cumpridas as formalidades conduzidas pelo presidente da comissão, professor Prof^o. Antônio Carlos Mota de Lima, o candidato ao grau de Mestre foi convidado a discorrer sobre o conteúdo do Trabalho de Conclusão de Curso. Concluída a explanação, o candidato foi arguido pela Comissão Examinadora que, em seguida, reuniu-se para deliberar e conceder, ao mesmo, a menção APROVADO. Para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, o concluinte deverá ter atendido todas às demais exigências estabelecidas no Regimento Interno e Normativas Internas do Programa, nas Resoluções e Portarias dos Órgãos Deliberativos Superiores, assim como no Estatuto e no Regimento Geral da Universidade, observando os prazos e procedimentos vigentes nas normas.

Dra. FABIANA DE FATIMA BRUCE DA SILVA

Examinadora Externa à Instituição

Dra. KATIA MEDEIROS DE ARAUJO, UFPE

Examinadora Externa ao Programa

Dr. ANTONIO CARLOS MOTA DE LIMA, UFPE

Presidente

PEDRO DE ALBUQUERQUE XAVIER

Mestrando(a)

Para Painho e Mainha, Lídia, Voinha
Para Raul+Amélia
Muito.

AGRADECIMENTOS

Ao acaso, a roda da fortuna, aos ventos de lansã e a flecha de Oxóssi, ao Tempo. Agradeço aos encontros inesperados, fortuitos e despreziosos que me trouxeram aqui.

Ao primeiro encontro de todos, com meus pais, Ana Paula e Domingos Sávio, que sempre apoiaram as curiosidades da criança, que um dia eu fui. Que sustentaram um ideal de estudo, conhecimento e reflexão como projeto de vida. Agradeço a minha irmã Lídia Maria, que me faz trabalhar todas as formas de argumentação e disputa para o melhor de mim.

Agradeço a minha família, minha avó Maria da Penha, meus tios e tias: Jorge, Mara, Sérgio, Soraya, Conceição, Anderson, Fátima E Luiz; e meus primos e prima: Lucas, Tom, Ana Maria e Matheus. Esta lista de parentes pode parecer piegas, mas estando na antropologia, o parentesco é fundamental.

Aos meus amigos-família, Raul Córdula e Amélia Couto, por me inserir no campo das artes em Pernambuco, por me abrir os olhos para questões e situações invisíveis aos meus, mas presentes a todo momento neste território iluminado, e por isto mesmo cheio de sombras. E a partir desta amizade fortuita, iniciada em uma vernissage, pude me aproximar das galerias da cidade, me aproximar dos artistas deste cadinho de terra e ser mordido por uma mosca azul que me fez ficar interessado neste campo, como campo de observação e de ação.

Agradeço aos meus professores da graduação que me fizeram perceber que o Design é um espaço complexo de atuação. Especialmente a Kátia Araújo, que me ouviu e me encaminhou para onde minha curiosidade mais poderia ser acolhida, a Antropologia. Este projeto se deve a um café com ela, que ouviu minhas inquietações. Não só ouviu, mas escutou o que me interessava, e me colocou em contato com este que viria a ser meu orientador, Antônio Motta.

Ao meu orientador, Antônio Motta, que me provocou nas margens desta ciência. Conversas de horas no telefone sobre todos os meios das artes, pois estávamos em meio a pandemia de Covid e só vim a conhece-lo pessoalmente um ano depois de iniciado o projeto. Agradeço pelo desafio que ele me fez, de pensar dentro de outras perspectivas, de pensar como minhas inquietações chegariam a tela do computador e finalmente as páginas do papel físico (agradeço a matéria, ao texto impresso).

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) por acolher a pesquisa de alguém que vinha de outra formação. As respostas sempre calorosas da secretaria do programa para resolver todas as questões durante o período pandêmico.

Agradeço a Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional, por manter a plataforma de pesquisa em periódicos completa, acessível e gratuita, sem a qual esta pesquisa não seria possível.

À Fundação de Amparo a Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) pela bolsa de Mestrado concedida, pelo apoio a pesquisa em Pernambuco e por proporcionar a estabilidade financeira necessária para a sua realização.

Quando Ismália enlouqueceu
Pôs-se na torre a sonhar
Viu uma lua no céu
Viu outra lua no mar

No sonho em que se perdeu
Banhrou-se toda em luar
Queria subir ao céu
Queria descer ao mar

E num desvario seu
Na torre pôs-se a cantar
Estando perto do céu
Estando longe do mar

E como um anjo pendeu
As asas para voar
Queria a lua do céu
Queria a lua do mar

As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par
Sua alma subiu ao céu
Seu corpo desceu ao mar

(ISMÁLIA, Alphonsus Guimarães)

RESUMO

A dissertação intitulada “ARTES PÚBLICAS NO RECIFE: Relações de poder (1948 - 1985)” analisa o contexto histórico da cidade do Recife e as transformações de sua paisagem com ênfase no discurso da modernidade então vigente entre o fim da primeira metade do século XX e a metade da década de 1980. O foco analítico incide nas disputas simbólicas e de poder que envolviam alguns artistas, buscando entender seus discursos sobre o que seria a chamada “boa arte e os bons artistas”. Assim, busca-se entender o lugar dessa arte na cidade e de que modo este campo constituído produziu uma prática de obras de arte públicas, notadamente murais e esculturas, que se relacionam também com as ideias de política patrimonial no Brasil. Este esforço é empreendido através da apresentação de três exposições de artes na cidade em que os diversos entendimentos sobre a ideia de arte se colocavam, no mesmo ano em que o primeiro mural foi contratado por um agente do Estado para ocupar um prédio público e nas ações e relações subsequentes que implantaram um vasto conjunto de obras em paralelo a produção de três artista que dominaram as artes públicas no Recife, concomitantemente às suas articulações com o poder, o Estado e frações de elites locais.

Palavras-chave: Patrimônio, Arte Pública, Arte Moderna, Monumentos, Elites, Arte, Recife, Poder, Abelardo da Hora, Francisco Brennand, Lula Cardoso Ayres

ABSTRACT

The dissertation entitled "PUBLIC ARTS IN RECIFE: Power relations (1948 - 1985)" analyzes the historical context of the city of Recife and the transformations of its landscape with an emphasis on the discourse of modernity then in force between the end of the first half of the 20th century and the middle of 1980. The analytical focus refers to the symbolic and power disputes that involved some artists, seeking to understand their discourses about what would be called "good art and good artists". Thus, we seek to understand the place of this art in the city and how this constituted field produced a practice of public works of art, notably murals and sculptures, which are also related to the ideas of heritage policy in Brazil. This effort is undertaken through the presentation of three art exhibitions in the city in which different understandings of the idea of art came together, in the same year in which the first mural was commissioned by a State agent to occupy a public building and in the actions and subsequent relationships that implemented a vast set of works in parallel to the production of three artists who dominated public arts in Recife, concomitantly with their articulations with power, the State and fractions of local elites.

Keywords: Heritage, Public Art, Modern Art, Monuments, Elites, Art, Recife, Power, Abelardo da Hora, Francisco Brennand, Lula Cardoso Ayres

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01 –

Imagem 01 – Protesto contra a aprovação do Plano Urbanístico do Cabanga e Cais José Estelita, que autorizaria a implementação do projeto Novo Recife na área do cais em 05 de maio de 2015.....	15
Imagem 02 – Protótipo e projeto do artefato do projeto <i>Entre Museus</i>	16
Imagem 03 – Painel Batalha dos Guararapes, Francisco Brennand.....	19
Imagem 04 – Via Aérea do Recife em 1957. Por Tibor Jablonsky.....	31
Imagem 05 – Igreja do Corpo Santo, no Bairro do Recife, durante as reformas da primeira década do século XX.....	34
Imagem 06 – Abelardo da Hora, Família, 1949.....	42
Imagem 07 – Abelardo da Hora, Família, 1946.....	46
Imagem 08 – Painel Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife, 1929.....	47
Imagem 09 – Cícero Dias, O diamante na boca, 1946.....	49
Imagem 10 – Gravura exposta na primeira exposição de Ladjane Bandeira em 1948.....	52
Imagem 11 – Recorte do Jornal Pequeno, A EXPOSIÇÃO DE LADJANE, 1948.....	53
Imagem 12 – Recorte do Jornal Pequeno, LADJANE NO SEU “ATELIER”, 1948.....	54
Imagem 13 – Mural de Rivera no Palácio Nacional do México, executado em entre 1929 e 1935.....	60
Imagem 14 – Mural de Portinari na ONU, EM 1956.....	61
Imagem 15 – Registro do Seminário de Tropicologia, com a temática da Pintura e os Trópicos.....	64
Imagem 16 – Mural no auditório da Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco.....	65
Imagem 17 – Ascenso Ferreira conversando com Cícero Dias na Secretaria da Fazenda durante a pintura dos murais.....	67
Imagem 18 – Chamada para inscrição dos artistas na prefeitura.....	70
Imagem 19 – Torre de Iluminação Cinética, projeto de escultura (1959).....	72
Imagem 20 – Mural feito para a clínica do médico Artur Moura, em 1947. Atualmente pertence a Fundação Chesf de Assistência e Seguridade Social.....	75
Imagem 21 – Nota e fotografia da inauguração da clínica de Artur de Moura.....	77
Imagem 22 – Mural feito por Lula Cardoso Ayres em 1952 para o hall do Cinema São Luiz.....	77
Imagem 23 – Registro de Lula Cardoso Ayres e Marcelo Coutinho em festa da sociedade pernambucana.....	78

Imagem 24 – Trecho do texto de Freyre publicado em 1957 sobre os murais do aeroporto do Recife, mencionando apenas os murais de Lula Cardoso Ayres.....	84
Imagem 25 – Agamenon Magalhães, então governador de Pernambuco, e Ricardo Brennand, então presidente do Sindicato da Indústria do Açúcar, na sede do governo do Estado por ocasião da assinatura da convenção dos trabalhadores e donos de usina do Estado em 1941.....	87
Imagem 26 – Participantes do IV Congresso de Tuberculose fazem visita a Cerâmica São João como parte do programa do evento e são recebidos por Ricardo Brennand que os presenteia com peças da indústria.....	88
Imagem 27 – Denúncia da destruição de murais de Francisco Brennand no Hotel São Domingos.....	89
Imagem 28 – Mural <i>O Canavial</i> , na Fundação Joaquim Nabuco.....	95
Imagem 29 – Ed. Banco da Lavoura de Minas Gerais (BANCO LAVOURA), atual Ed. Tiradentes, em construção; 1961.....	97
Imagem 30 – Detalhe do mural Batalha dos Guararapes, Francisco Brennand, 1962, Rua das Flores, Bairro de Santo Antônio.....	98

LISTA DE TABELAS

Quadro 01 – Obras públicas de Abelardo da Hora no Recife entre 1948 e 1985.....	73
Quadro 02 – Vitrais de Heinrich Mozer em edifícios institucionais e religiosos no Recife.....	74
Quadro 03 – Obras públicas de Lula Cardoso Ayres no Recife entre 1948 e 1985.....	81
Quadro 04 – Obras públicas de Francisco Brennand no Recife entre 1948 e 1985.....	93
Quadro 05 – Murais e esculturas por década.....	99
Quadro 06 – Número de obras entre 1948-1985 e 1986-2017.....	100
Quadro 07 – Número de obras entre 1948-1985 e 1986-2017 (Considerando o Circuito da Poesia como obra única).....	101

SUMÁRIO

1.	O QUE NA PAISAGEM URBANA SE ESCONDE	14
2.	COMO ARTEFATOS ARTÍSTICO SE TRANSFORMAM EM PATRIMÔNIO CULTURAL	27
2.1.	OS CENÁRIOS	28
2.1.1.	Modernidade, cidade e arte	33
2.2.	OS ATORES	41
2.2.1.	A hora do gregário, Abelardo da Hora	41
2.2.2.	“Dias de loucura”, uma exposição de Cícero Dias	47
2.2.3.	“Bandeira conciliadora”: a exposição de Ladjane	51
2.3.	DIVERGENTES PARALELOS	56
3.	EMBELEZAR A CIDADE	58
3.1.	INTRODUÇÃO: A QUE SERVE O MURALISMO MEXICANO NO RECIFE	58
3.2.	CÍCERO DIAS	65
3.3.	ABELARDO DA HORA	68
3.4.	LULA CARDOSO AYRES	74
3.4.1.	Paralelos: O primeiro mural particular e o segundo público	75
3.5.	FRANCISCO BRENNAND	83
3.5.1.	O Canavial	94
3.5.2.	Batalha dos Guararapes	96
3.6.	INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO – A LEI	99
4.	DO PÓ AO PÓ	102

1. O QUE NA PAISAGEM URBANA SE ESCONDE

O INÍCIO

No ponto onde o mar se extingue e as areias se levantam
 Cavaram seus alicerces na surda sombra da terra
 E levantaram seus muros do frio sono das pedras.
 Depois armaram seus flancos:
 Trinta bandeiras azuis plantadas no litoral.
 Hoje, serena flutua, metade roubada ao mar,
 Metade à imaginação, pois é do sonho dos homens
 Que uma cidade se inventa.

Carlos Pena Filho, Guia Prático da Cidade do Recife, 1999, p. 129

Nasci e vivi minha infância em uma rua sem saída na Zona Norte do Recife nos anos 1990. Eram 13 casas, quase todas de muro baixo, em contato com os vizinhos e suas vidas diárias e comecinhas. As idas esporádicas ao centro comercial da cidade, na Boa Vista, e nos dias que visitava o trabalho de minha mãe, na Rua Marques de Olinda, no Bairro do Recife, que eu conhecia como *Recife Antigo*, me faziam olhar para a cidade como um espectro, povoados de ruínas do passado com perspectiva também de um futuro sem esperança. No meu imaginário povoado por ruínas urbanas, soava para mim como se todos aqueles prédios sempre estivessem ali, plantados como árvores brotadas à revelia do acaso.

Essa imagem estática da paisagem urbana, tal como havia percebido na minha infância, logo depois seria questionada diante das evidências empíricas quando eu iniciei minhas leituras e vivências no campo do patrimônio cultural. Na medida em que o tempo passava, as contradições e exclusões da população se multiplicavam e a cidade começava a se revelar para mim cada vez mais diversa, múltipla em sua ocupação, tornando-se objeto de disputas e de conflitos. Os anos passaram e a mesma impressão se repetia com a minha participação em debates nos movimentos sociais de ocupação urbanas mais recentes. As reivindicações de direito à cidade explodiram por todos os lados, sendo o movimento *Ocupe Estelita*, a partir de 2012, um importante marco no processo de questionamento das políticas públicas direcionados aos espaços urbanos do Recife. Esse movimento protestava contra o projeto⁰¹ de construção de uma série de edifícios residenciais, de comércio e serviços em uma área

01 O projeto Novo Recife, previa a construção de 12 torres, sobre os galpões e trilhos da antiga Rede Ferroviária, com alturas entre 20 e 41 andares, no Cais José Estelita, no bairro de São José, área central do Recife. O projeto era administrado pelo Consórcio Novo Recife, formado pelas construtoras Moura Dubeux, Queiroz Galvão, G.L. Empreendimentos e Ara Empreendimentos.

pertencente a Rede Ferroviária Federal (RFFSA), com cerca de 101,7 mil metros quadrados no que era o antigo pátio ferroviário onde foi inaugurada a segunda linha ferroviária urbana do Brasil, em 1859, por Dom Pedro, no barro de São José, de frente para o rio Capibaribe, na Bacia do Pina. Espaço central da cidade que o projeto de urbanização e edificação de um conjunto de edifícios de luxo traria impactos imensuráveis nas dinâmicas sociais, ambientais, econômicas, culturais e de circulação no Recife.

Estive por várias vezes no acampamento do Estelita juntando-me a jovens e ativistas que protestavam contra a apropriação e ocupação desordenada do espaço urbano. Foi a partir daquele evento que comecei a problematizar outras facetas do patrimônio cultural da cidade em situação de ameaça. Diante da urgência de registrar e refletir sobre as intervenções na paisagem urbana, senti-me motivado a iniciar uma pesquisa sobre a cidade e seus elementos simbólicos constitutivos: praças, edifícios, casas, ruas, vielas, muros, gradis etc (LYNCH, 2018). Tratava-se de um conjunto de elementos pouco visíveis, muitos deles adornando edificações públicas, a exemplo de painéis, de esculturas, incorporando-se ao chamado patrimônio cultural da cidade.

Imagem 02 – Protesto contra a aprovação do Plano Urbanístico do Cabanga e Cais José Estelita, que autorizaria a implementação do projeto Novo Recife na área do cais em 05 de maio de 2015.

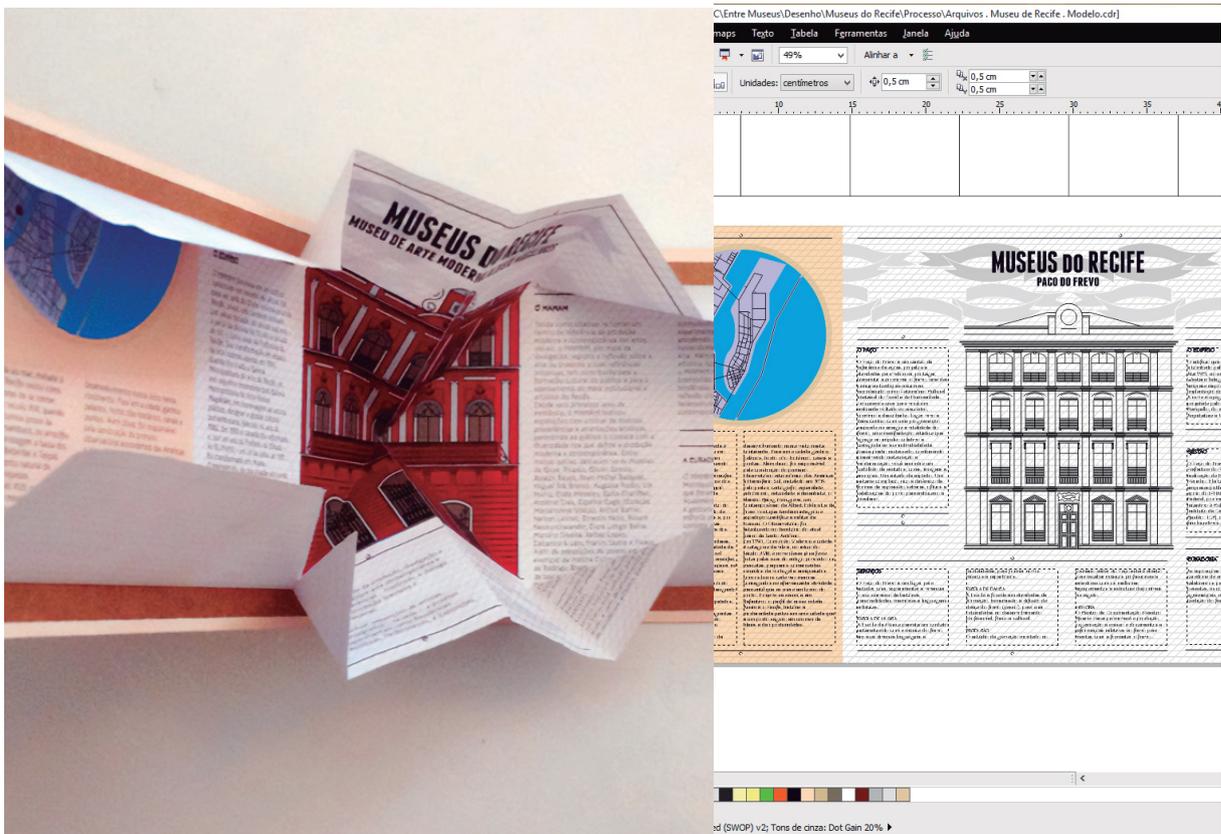


Fonte: Cedida por Diogo Condé Montenegro.

Ainda cursando a graduação de Design na UFPE, nas minhas primeiras incursões na malha urbana do Recife, comecei a observar que as ferramentas de análise da cidade, que estava habituado a usar, não davam conta da complexidade que o espaço urbano e suas vivências exigiam. Isto porque, minhas referências teóricas e analíticas eram até então oriundas da prática técnica do design com interlocução no campo da arquitetura e do urbanismo.

Deste primeiro momento, e apontando um interesse crescente pela cidade do Recife, surgiu o trabalho de conclusão de curso intitulado *Entre Museus*. Nele propunha a construção de um memorial que englobava um conjunto de artefatos gráficos que tentavam dar conta de um circuito entre os museus instalados no bairro do Recife e adjacências. A proposta era pensar circuitos alternativos que envolvessem a população, motivando-a a circulação de pessoas entre museus próximos inseridos no centro histórico da cidade.

Imagem 03 – Protótipo e projeto do artefato do projeto *Entre Museus*.



Fonte: Protótipo e projeto do artefato do projeto *Entre Museus*.

No bojo desta proposta, os referenciais teóricos e metodológicos utilizados⁰², atenderam apenas parcialmente minhas inquietações, uma vez que articulavam a cidade ainda de modo estático e como produto a ser publicizado, vendido e consumido. Não se trata propriamente de uma crítica ao corpo teórico utilizado, mas de um viés morfológico predominante na minha graduação. Na época estava mais preocupada em buscar e propor soluções do que refletir sobre uma realidade mais complexa no tecido urbano que não necessariamente qualquer projeto de intervenção pudesse dar conta.

No entanto, algumas pistas teórico-metodológica me ajudaram, a exemplo da análise oriunda de Rafael Cardoso, em *design para um mundo complexo*, sobre os Arcos da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, instaurou o caráter processual e ancorado nas agências dilatadas no tempo que encontraria de maneira sólida e articulada na antropologia,

Alguns artefatos, como os Arcos, sobrevivem por muito mais tempo do que seus criadores e fabricantes e estão sujeitos, portanto, à atribuição de significados por gerações sucessivas de usuários, cujas opiniões e juízos podem variar imensamente. Quem observa hoje o velho monumento e o aprecia como patrimônio histórico não compartilha quase nada com os olhares lançados sobre ele no momento de sua inauguração. (CARDOSO, p. 50)

A partir de então comecei a enxergar a cidade como um espaço processual e de transformações. Foi quando resolvi migrar para a antropologia e quando de fato pude perceber que a discussão sobre patrimônio cultural poderia me ajudar a problematizar e refletir sobre questões que resultariam na construção do objeto desta dissertação. Se anteriormente meu foco analítico era direcionado apenas para elementos isolados no espaço urbano construído, sem conexão com o entorno e suas dinâmicas de transformações socioculturais; com a antropologia pude começar a perceber que as relações sociais com o espaço construído eram constitutivas de um processo mais amplo, envolvendo diferentes frações sociais, usuários de espaços urbanos, de proposições de políticas públicas, interesses institucionais, relações de poder, disputas simbólicas etc.

Ao ingressar no mestrado de antropologia da UFPE, durante a pandemia de Covid, as leituras e reflexões no campo do patrimônio cultural me permitiram novas perspectivas de compreensão e entendimento do objeto a que me propunha a construir e investigar a partir de então. Neste sentido, o desafio que se apresentava era reunir diferentes perspectivas: a

02 Os autores do campo do design utilizados neste período são: CARDOSO, Helder António Teixeira Gomes; CHAVES, Eduardo O.; FALCÃO, Fernando António Ribeiro; FINIZOLA, Fátima; COUTINHO, Solange; GÜELL, José Miguel Fernandez; PEREIRA, Clara Patrícia Silva Marque; TAROUCO, Fabrício; VASCONCELOS, Camila Brito de.

histórica, a sociológica e a antropológica, esta última como norteadora para o entendimento e análise do objeto a ser construído.

Ao me inserir no campo antropológico, comecei a utilizar ferramentas desse campo de conhecimento para as minhas análises e, por conseguinte, elaborar formas de pensar e caminhos particulares a serem percorridos, como sugere Strathern (p. 465). Assim, a antropologia me abriu novas perspectivas de entendimento, possibilitando-me abrir um diálogo mais amplo com outros campos que através dos quais já havia transitado: história, arquitetura e design.

Refletir sobre o patrimônio é também pensar sobre os processos de mudanças ocorridas na paisagem urbana, assim como as várias formas que este conceito conheceu ao longo do tempo. Portanto, dentro das ciências sociais, o campo do patrimônio cultural dá ancora a investigação que realizamos, pois como chama à atenção Antônio Motta,

“A grande mudança de eixo, contudo, ocorre quando essa noção deixa de considerar não apenas a dimensão diacrônica e o valor intrínseco do patrimônio histórico edificado, isto é, a visão monumentalista, para contemplar igualmente outras dimensões da vida social e da cultura transmitidas e transmissíveis; sobretudo, naquilo em que se revela individualmente ou coletivamente valores e sentidos que transcendem a própria materialidade do bem. Provavelmente, essa é a vertente que interessa mais de perto às ciências sociais, pois é na medida em que se converte em um bem simbólico (material ou imaterial) de transmissibilidade que o patrimônio adquire seu pleno sentido e significado” (MOTTA, 2014, p. 380)

Embora o foco desta pesquisa seja o chamado patrimônio material (ou cultura material), isto é, a produção de artefatos construídos, sendo definidos como murais e esculturas, alocados em edificações públicas e privadas, tal separação entre bens materiais e imateriais parecem irrelevantes para discussão aqui travada. Isto porque, o patrimônio material (conhecido como “pedra e cal”) tornasse também um artefato cultural a partir do qual se estabelecem dinâmicas sociais de reconhecimento e de pertencimento, como também sofre transformações que modificam sua compreensão ao longo do tempo, com analisaremos neste trabalho.

Neste sentido, um dos casos que me mobilizaram inicialmente a pensar e problematizar este trabalho foi o painel Batalha dos Guararapes de autoria do artista plástico Francisco Brennand, concluído em 1962, e instalado na sede do antigo Banco Lavoura de Minas, na Rua das Flores, aérea central da cidade.

Imagem 04 – Painel Batalha dos Guararapes, Francisco Brennand.



Fonte: Projeto Recife Arte Pública.

Tal artefato foi encomendado ao artista pernambucano pela direção do referido Banco. Na década de 1960, a arte pública no Recife começava a se estabelecer como política pública para edificações de grande circulação, como veremos posteriormente. A obra foi instalada na lateral esquerda da edificação, somando-se a outras que na época começavam a constituir o primeiro acervo da urbe recifense que se ampliaria nos anos seguintes. Na ocasião em que foi apresentada ao público, o referido painel foi descrito como uma espécie de dádiva do Banco ao povo pernambucano.

Na época a recepção do público e da crítica⁰³ foi bastante acolhedora e positiva, sobretudo, por se tratar de uma temática histórica que reforçava os signos patrióticos do povo

03 Esta leitura se encontra nas páginas dos jornais, do Diário de Pernambuco (18 de novembro de 1962) na inauguração do mural ou em reafirmações da importância deste mural por Agnaldo Silva (Última Hora, 13 de janeiro de 1963, p. 8), Ariano Suassuna (Jornal do Commercio, 1 de outubro de 1978, p. 7 / Revista Movimento, 09 de maio de 1977, p. 16-17), César Leal (Diário de Pernambuco, 09 de setembro, 12 e 21 de outubro, 02 e 24 de dezembro, de 1961, p.6, 7 de fevereiro de 1963, p. 5), João Câmara Filho (Diário de Pernambuco, 21 de fevereiro de 1965), no Suplemento da Revista Manchete, n 1048 de 1972, na revista O Cruzeiro de 19 de maio de 1971, na revista Realidade de junho de 1975, p. 86, etc.

Pernambucano. Pelo próprio teor épico narrativo da peça, como também pelo seu valor simbólico, esse painel se tornou um marco emblemático na arte pública da cidade.

Porém, como veremos mais adiante, o espaço urbano da cidade sofreu modificações substanciais em sua ocupação e circulação, sendo fragmentado o antigo centro de atividades financeira, comerciais e de serviços para dar lugar a novos espaços que seriam construídos, em outras áreas da cidade, especialmente na zona norte e zona sul. Com essa mudança de centralidade urbana, ocorreu uma notória diminuição da circulação de pedestre na parte central da cidade, como também produziu segregação social e uma degradação contínua do espaço público. Como bem assinala o arquiteto e urbanista Kelvin Lynch, o tecido da cidade é fluido e efêmero:

“A cidade não é apenas um objeto percebido (e talvez desfrutado) por milhões de pessoas de classes sociais e características extremamente diversas, mas também o produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixam de modificar sua estrutura. Se, em linhas gerais, ela pode ser estável por algum tempo, por outro lado está sempre se modificando nos detalhes. Só um controle parcial pode ser exercido sobre seu crescimento e sua forma. Não há resultado final, mas apenas uma contínua sucessão de fases”.

A cidade é um espaço processual que a cada dia ganha novos contornos, expandindo suas áreas. Recentemente, em dezembro de 2022, a remoção do referido painel para a agência de um outro banco em Boa Viagem reascendeu a polêmica da arte pública e do patrimônio cultural. Tal fato evidencia a importância do caráter processual e temporal do patrimônio cultural que, no referido caso, teve como destino inicial a exibição do painel em um local então considerado estratégico na malha urbana, época em que essa área era prestigiada na cidade, recebendo um intenso fluxo de transeuntes e acolhendo equipamentos administrativos e de serviços que se concentravam nas imediações da Avenida Dantas Barreto e suas adjacências. Depois de decretada a falência da instituição financeira, o painel foi deslocado para uma agência bancária no bairro de Boa Viagem. Apesar da polêmica travada, o fato aqui narrado constitui um ponto de inflexão importante para esta discussão.

É importante salientar que no entendimento da prefeitura do Recife algumas obras, apresentadas como arte pública em sua concepção e instalação no meio urbano, frequentemente são confundidas atualmente com bens patrimonializados. Por esta razão, qualquer tipo de interferência e deslocamento do seu espaço de origem reverbera em discussões no campo do patrimônio cultural, ainda que muitas dessas obras pertençam exclusivamente ao domínio privado.

No contexto deste estudo, os murais e esculturas serão entendidos não somente como patrimônios culturais, mas, sobretudo, como artefatos de poder simbólico produzidos por determinadas frações de elites do poder público constituído, gestores de entidades privadas, intelectuais e artistas. Na época em que a maioria dessas obras foram produzidas, tinham por objetivo “adornar a cidade”, muitas vezes ignorando a potência crítica e contestatória que essas obras poderiam despertar ao público. Convém ainda ressaltar que boa parte dessas obras resultou de encomendas do Estado e entidades privadas de grande importância econômica, como as instituições bancárias.

O recorte deste estudo é a cidade do Recife quando esta começa ostentar símbolos de “civilização ocidental” em seu traçado na malha urbana, compreendendo edifícios, praças, jardins, exposições e outros signos distintivos. Como bem observou o historiador da arte Giulio Carlos Argan, a arte não é apenas inerente, mas constitutiva da cidade. Por cidade devemos entender mais do que um traçado regular dentro de um espaço, com suas funções públicas e privadas e sua arquitetura:

Também são espaço urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. (ARGAN, 2005, p. 43)

De este modo, partimos do pressuposto de que no período que vai de 1948 a 1980 floresceu no Recife uma prática que começou a contemplar murais e esculturas nos espaços públicos. Geralmente, tal iniciativa estadual e municipal, esteve ligada a artistas e intelectuais provenientes de camadas médias e abastadas da sociedade, alguns deles cooptados pelas gestões municipais e estaduais.

Inicialmente, essa prática se desenvolveu de forma espontânea, para depois tornar-se projeto de governo, envolvendo políticas públicas. No repertório dos artistas aqui contemplados, destacam-se sobretudo os nomes de Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora e Francisco Brennand. Exceto Abelardo da Hora, os demais provinham de segmentos abastados da sociedade pernambucana, possuindo sobretudo capitais sociais e simbólicos herdados da família, frequentemente articulados ao sistema de poder local composto por tradicionais oligarquias rurais.

Muitas dessas obras desapareceram da paisagem urbana, outras se conservaram, mas sua compreensão e entendimento como arte pública também se modificou ao longo do tempo. O debate sobre arte pública e patrimônio cultural continua a mobilizar a imprensa, gestores urbanos e artistas. No recorte da pesquisa, tomamos como base o Projeto Recife Arte Pública, financiado pelo governo do Estado, que catalogou quase duas centenas de obras

entre murais, esculturas e vitrais existentes em espaços considerados pelo projeto e avaliados pelo governo como bens culturais de interesse públicos.

A integralidade de quase duas centenas de obras da catalogação feita pelo projeto Recife Arte Pública sofreu um segundo recorte neste estudo. O foco desta pesquisa incide essencialmente nas obras produzidas entre o fim da segunda metade do século XX e o fim da ditadura militar nos anos 1980, resultando em um conjunto de 75 obras. Esta circunscrição se dá para facilitar a identificação dos protagonismos na criação de uma prática de arte pública para a cidade do Recife e a conversão desta prática em política pública nos anos 1960 que, a partir de então, tornou-se política de Estado alicerçada pela lei municipal nº 7427, de 19 de outubro de 1961.

Sendo assim, a nossa intenção é investigar a produção e recepção de artefatos construídos (murais e esculturas), alocados em edificações públicas e privadas da cidade do Recife, durante o período de 1948 a 1980. O ponto de inflexão desta proposta são as relações sociais dos artistas, aqui elencados, com o Estado de Pernambuco e com o Município do Recife e suas políticas públicas de cultura. No bojo desta discussão, buscamos analisar as estratégias de inserção dessas obras na cidade e de suas funções socioculturais, representações e significados no espaço urbano, bem como suas mudanças conceituais entre arte pública e patrimônio cultural da cidade.

No campo mais específico dessa investigação contemplamos as seguintes questões:

- a. Analisar as discussões estéticas que orientaram o campo da arte no Recife no período de 1948 a 1960;
- b. Identificar o contexto intelectual em que emergiu as primeiras ideias e iniciativas de arte pública como forma de embelezamento da cidade;
- c. Identificar e analisar as origens familiares e as trajetórias dos artistas que produziram para o Estado;
- d. Identificar as estratégias de como os membros dessas elites se articulam no campo das políticas públicas de cultura, identificando continuidades e discontinuidades no âmbito de suas articulações com o campo da arte;
- e. Mapear, identificar e analisar essa produção artística e sua ressonância até a década de 1980;
- f. Analisar e interpretar as mudanças de categorias discursiva entre arte pública e patrimônio cultural no âmbito das políticas culturais do Recife.

Estudar a natureza desse processo demanda uma abordagem metodológica interdisciplinar, pois além das teorias antropológicas como principal referência, foram também

complementadas com leituras afins: de História, de Sociologia e outros campos interdisciplinares que, sem dúvida, nos ajudaram no desenvolvimento teórico e empírico desta proposta.

A metodologia do trabalho contempla, além da pesquisa bibliográfica e da reflexão teórica, a pesquisa empírica dos artefatos aqui elencados. Para tanto, realizou-se uma pesquisa no acervo de periódicos da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, disponível no site BN em que nos foi possível encontrar referências históricas do assunto tratado, ao fazer uma busca ativa na plataforma pelos nomes dos artistas aqui elencados, pelos títulos das obras produzidas e pelos termos usados para delimitar o tipo de obra: mural, painel, escultura ou vitral; e suas possíveis variações de gênero: muralismo: painelismo, vitalismo etc. A busca foi feita sem restringir o local da publicação, se pernambucano ou de outros estados, pois rastrear os discursos produzidos no trânsito das obras e as rupturas destas pôde nos auxiliarem a construir um quadro sobre a maneira como diversos agentes qualificam as obras.

Foram realizadas pesquisas em jornais, em revistas em livros e algumas entrevistas com a família de alguns dos artistas contemplados nesta pesquisa, bem como gestores ligados ao governo do Estado e do Município. A pesquisa de campo foi realizada no local em que se encontram essas obras e na ocasião observado o fluxo de público para se refletir sobre a ressonância dessas obras e o entendimento atual de suas acepções no imaginário da população.

Para a reflexão teórica, a referência central para a aproximação do problema de pesquisa recai sobre a noção de patrimônio, considerado aqui com reconhecimento e afirmação de uma perspectiva mais inclusiva e plural da sociedade. Todavia, não se pode ignorar a perspectiva temporal como elemento importante acionado no discurso sobre a preservação da memória e dos artefatos históricos. Como sugere Choay,

“destruições e as reviravoltas dos territórios urbanos e rurais, consecutivos à revolução industrial, não deixaram de ser, ao mesmo tempo, traumatizantes e portadores de nostalgia. Têm, com efeito, induzido uma tomada de consciência reacional que é, sem dúvida, a causa determinante - mas não é a única - sob o impulso do qual os países europeus institucionalizaram a conservação física das ‘antiguidades’ promovidas, desde logo a ‘monumentos históricos’” (CHOAY, p. 27)

Convém notar que não somente as políticas patrimoniais como sobretudo a noção de patrimônio cultural sofreu mudanças ao longo tempo. No Brasil essa preocupação começa a se institucionalizar como política pública na década de 1920 com a criação das Inspetorias dos Monumentos Históricos até “a gênese da ideia de patrimônio cultural no Brasil e a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), em 1937” (Veloza, p. 25).

Se no passado o patrimônio cultural esteve atrelado a um discurso preservacionista tutelado pelo Estado, a exemplo da criação do IPHAN, e legitimado por intelectuais⁰⁴, atualmente o desafio maior no âmbito do patrimônio cultural é o questionamento sobre os processos de transmissão de memórias, de saberes e fazeres daquilo que é dinâmico, como sugere Ulpiano Meneses,

a Constituição introduziu na arena a figura do sujeito, porque somente sujeitos podem exercer, na ação, a identidade e memória. As coisas não têm consciência de si, de sua identidade, nem procuram inteligibilidade, sentidos e valores no seu existir. As coisas, apesar de contarem com trajetórias e biografia social, não têm consciência da operação do tempo sobre si e seu devir. Identidade e seu suporte insubstituível, a memória são atributos de sujeitos, agora transformados (ao menos na letra da lei) em protagonistas; as coisas são agora referências, mediações. (MENEZES, p. 345-346)

Privilegiando, sobretudo outras dimensões da vida social e da cultura, valores e sentidos que se revelam coletivamente e que transcendem a própria materialidade do bem em questão. Entende-se que patrimônio é uma construção sociocultural que mobiliza um conjunto dinâmico de práticas sociais, envolvendo agências e agentes, valores e sentidos que o legitimam. Tais processos eletivos de patrimonialização não se subordinam unicamente à vontade e decisão governamentais, mas aos anseios de novos atores sociais que reivindicam a salvaguarda de patrimônios comuns.

Outra referência analítica a ser considerada é a noção de regimes de valor tal como propõe Arjun Appadurai (1986), no sentido de postular uma complexa constelação de visões e interesses entre os atores sociais em torno dos artefatos materiais, que, por sua vez, os apreendem e (re)significam a partir de suas sensibilidades, ou *capitais* e *habitus* no sentido de Pierre Bourdieu (2004). disposições permeadas pelas vivências que se ligam à herança da socialização primária na família e reelaboradas em processos posteriores, sobretudo ancorados nas aquisições através da escola, da formação profissional e vivências outras em diálogo com *habitus*, implicando neste trabalho no entendimento que a mediação e definição do patrimônio revelam relações de poder.

Alguns dos aspectos que nos parecem centrais quanto à modelagem dos regimes de valor envolvidos com a ressignificação - as insurgências - em torno dos monumentos

04 Formada, segundo Veloso, por “Gilberto Freyre, Alceu Amoroso Lima, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Afonso Arinos de Melo Franco, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira, Heloísa Alberto Torres, Cecília Meireles, além do principal mediador entre eles, Gustavo Capanema.”

urbanos já foram apontados por Arantes (2000), Magnani (2001), Ulf Hannerz (2015) quando se referem aos aspectos que lhe parecem centrais nas vivências urbanas, como as experiências relativas ao trabalho, religião, migrações e formas de sociabilidade estabelecidas no lazer, as quais acrescentamos a ampliação das possibilidades de deslocamentos físicos e de comunicação digital, que potencializam diálogos locais e globais em torno dos murais e esculturas.

Outro aspecto importante nesta análise é a circunscrição da materialidade que designamos como artefato, passando pela formulação de Strathern, de que “um artefato seria suficiente para apontar para o todo” (p. 95), pois “as pessoas compreendem que um objeto pode tanto ser um item específico quanto conter o mundo em si; ele condensa ou miniaturiza um contexto mais amplo”, tomando o termo artefato como um objeto informado conscientemente ou não, como efetivos na transmissão deste conhecimento.

De modo paralelo no campo do design o artefato é entendido por Rafael Cardoso como produto de uma atividade consciente de projeto e fabricação (p. 13), que implicaria um propósito, um destino associado a preceitos modernistas de função próprios do campo do design e sua fundação. Mas de acordo com o entendimento processual do patrimônio que discutimos aqui, “artefatos não possuem um significado fixo, mas antes são expressões de um processo de significação”.

Este trabalho está dividido em 4 capítulos. O primeiro analisa o contexto histórico da cidade e suas transformações com ênfase no discurso da modernidade então vigente na época. O foco analítico incide nas disputas simbólicas e de poder que envolviam alguns artistas, buscando entender seus discursos sobre o que seria a chamada “boa arte e os bons artistas”. Assim, busca-se entender o lugar dessa arte na cidade e de que modo este campo constituído produziu uma prática de obras de arte pública que se relacionam também com as ideias de política patrimonial no Brasil. Este esforço é empreendido através da apresentação de três exposições de artes na cidade em que os diversos entendimentos sobre a ideia de arte se colocavam, no mesmo ano em que o primeiro mural foi contratado por um agente do Estado para ocupar um prédio público.

O segundo capítulo trata de estudar a trajetória de três artista que dominaram essa produção da arte pública no Recife. Concomitantemente às suas articulações com o poder, buscamos também analisar algumas de suas obras, destacando seus elementos intrínsecos e extrínsecos.

O terceiro capítulo busca entender o relacionamento e pertencimento destas obras, identificadas pelo Estado com a sua materialidade atual: quais suas ressonâncias no campo do patrimônio cultural da cidade.

Finalmente, o quarto capítulo busca refletir sobre a ideia de permanência e atualidade dessas obras no contexto urbano atual, as mudanças discursivas sobre suas importâncias, assim como novas categorias de entendimento dessa arte considerada patrimônio cultural da cidade.

2. COMO ARTEFATOS ARTÍSTICO SE TRANSFORMAM EM PATRIMÔNIO CULTURAL

O patrimônio cultural não é apenas uma categoria aplicada a determinados bens que se prestam a distintos enquadramentos: material, imaterial, vivo, sensível, natural etc. Antes de tudo, é uma categoria conceitual que através dos bens aos quais se associa, revela processos, tensões e disputas sociais, geralmente circunscritos no tempo e no espaço.

Observar e compreender a vida social de cada artefato patrimonializado, assim como as dinâmicas de atores sociais envolvidos nesse processo podem nos ajudar a entender e compreender o sentido dos artefatos aqui investigados, isto é, as obras de arte públicas expostas em praças, parques e prédios públicos no Recife, executadas nas três primeiras décadas da segunda metade do século XX.

O acréscimo da categoria obra de arte no enquadramento desses artefatos motivou o questionamento sobre uma segunda chave compreensiva deste estudo. Neste sentido, caberia nos indagar se tais artefatos já teriam surgido como objetos de arte ou se transformaram em objetos de arte ao longo do tempo, atrelados posteriormente a noção de patrimônio cultural. Uma das premissas anunciadas na parte introdutória deste trabalho é a de que os murais, atualmente considerados patrimônios culturais, foram patrimonializados e/ou artificados⁰¹ em função de um contexto histórico-sociocultural específico, que passaremos a analisar a seguir.

Do mesmo modo, a pesquisa nos leva a questionar a percepção e alcance destes artefatos, considerados como patrimônios culturais e objetos de arte, na perspectiva dos gestores públicos e de usuários dos equipamentos urbanos nos quais estes artefatos se encontram, ou seja: praças, parques, logradouros, edifícios, fachadas etc.

O nosso esforço nesta primeira parte do trabalho será situar e analisar o contexto social do Recife onde esses artefatos urbanos foram inseridos. A partir de uma perspectiva histórico-sociocultural, buscaremos analisar as discussões em torno de critérios estéticos relacionados ao que seria “a boa arte e os bons artistas”, expressão utilizada pela comunidade artística do Recife entre 1948 e o final dos anos 1950, assim como o que era então entendido como obra de arte em espaços públicos na cidade. Tal compreensão será aqui estudada, a partir de discursos produzidos por intelectuais, gestores e formadores de opinião no contexto de três exposições de arte que ocorreram na cidade do Recife em 1948, ano em que o primeiro mural foi encomendado e executado por um artista em um edifício público.

01 “A artificação é o processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal.” (SHAPIRO, p. 137).

2.1. OS CENÁRIOS

Com o advento do Estado Novo no Brasil, de 1937 a 1945, vários foram os retrocessos no campo da cultura. No contexto aqui estudado, isso também se verifica com a perseguição ideológica a determinados grupos de artista no Recife. O exemplo mais evidente foi a repressão ao grupo de artistas ligados ao ideal modernista, especialmente o chamado grupo dos Independentes, que era integrado por pintores e escultores, a exemplo de Augusto Rodrigues, Antão Bibiano Silva, Carlos de Hollanda, Danilo Ramires, Eliezer Xavier, José Francisco Lauria, Hélio Feijó, Luiz Soares, Manoel Bandeira, Nestor Silva, Percy Lau, J. Pimentel, José Norberto e Neves Daltro.

O grupo de artistas não se fez pela formalização e institucionalização do grupo, mas por uma rede de sociabilidade mútua e pela realização de dois Salões de Arte, o primeiro em 1933 e o segundo em 1936, que faziam um contraponto estético idealizado ao Salão da Escola de Belas Artes (DIMITROV, p. 40). Idealizado, na produção e nos registros dos debates, a diferenciação entre a produção dos dois grupos não se demonstrava explícita na temática, mas na forma, e houve participação mútua de artistas de ambos os grupos nos Salões dos Independentes e da Escola à época.

A distinção mais clara entre os dois grupos pode ser feita pela origem, formação, atuação profissional e idade. Os Independentes eram em sua maioria profissionais liberais, tendo aulas formativas em artes com professores do grupo da Escola, muitos atuando como ilustradores em periódicos locais e, em média vinte anos, mais novos que o grupo ligado a Escola de Belas Artes, que contrapondo o grupo das Belas Artes, possuía, em alguns casos, formação na Europa, eram professores e atuavam como pintores profissionais.

Os Independentes intencionavam criar imagens regionais a fim de poder dialogar com as estéticas internacionais, a partir do universo local. Muitos de seus participantes eram engajados com preocupações sociais e políticas que confrontavam a ideologia de um caráter nacional brasileiro, então preconizado pelo governo varguista. Convém notar que no bojo do Estado Novo havia uma busca incessante pela construção nacional brasileira, baseada em valores universais, no desejo de criar a imagem de uma cultura homogênea e capaz de assegurar a unidade nacional, combatendo intensamente qualquer tipo de dissidência.

Neste contexto hostil⁰² havia fracionamentos ideológicos. Membros do Grupo dos Independentes, muitos deles filiados a movimentos não alinhados com a ditadura, se

02 Muitos episódios de perseguição a artistas ocorreram, como o desenho de um soldado com um fuzil que fez Hélio Feijó ser preso, assim como os painéis no quartel do Derby de Di Cavalcanti e Noemi Mourão

dispersaram em uma espécie de “diáspora” (DIMITROV, p. 43). Os mais novos e com menos recursos financeiros e sociais para se proteger se dispersaram em outros centros urbanos do Brasil e continuaram suas atuações como ilustradores e profissionais liberais.

No contexto nacional, esta identidade abrangente para a pátria foi imposta de modo a suprimir simbolicamente qualquer diferença entre regiões ou estados, que perderam a independência político-administrativa frente ao governo federal que em ato público de 1937 executou a “queima das bandeiras estaduais”, expressão máxima do segundo artigo da Constituição promulgada naquele ano, que afirmava: “A bandeira, o hino, o escudo e as armas nacionais são de uso obrigatório em todo o País. Não haverá outras bandeiras, hinos, escudos e armas. A lei regulará o uso dos símbolos nacionais”, evento no qual o então Ministro da Justiça, Francisco Campos, afirmou que:

“Bandeira do Brasil, és hoje a única. Hasteadada a esta hora em todo o território nacional, única e só, não há lugar no coração dos brasileiros para outras flâmulas, outras bandeiras, outros símbolos. Os brasileiros se reuniram em torno do Brasil e decretaram desta vez com determinação de não consentir que a discórdia volte novamente a dividi-lo, que o Brasil é uma só pátria e que não há lugar para outro pensamento do Brasil, nem espaço e devoção para outra bandeira que não seja esta, hoje hasteadada por entre as bênçãos da Igreja e a continência das espadas e a veneração do povo e os cantos da juventude. Tu és a única, porque só há um Brasil - em torno de ti se refaz de novo a unidade do Brasil, a unidade de pensamento e de ação, a unidade que se conquista pela vontade e pelo coração, a unidade que somente pode reinar quando se instaura pelas decisões históricas, por entre as discórdias e as inimizades públicas, uma só ordem moral e política, a ordem soberana, feita de força e de ideal, a ordem de um único pensamento e de uma só autoridade, o pensamento e a autoridade do Brasil” (Correio da Manhã, 1937, p. 3)

Esta passagem informa sobre a defesa de uma unidade de pensamento nacional que deveria ser imposta pela força, pela força do Estado e de sua autoridade. Ainda que, esta afirmação possa parecer, a princípio, afirmações do campo ideal, de um simbólico pretendido, elas foram afirmadas por meio da violência “fascista, nazista e integralista.” (DIAS, p. 85). A garantia da unidade era então promovida pelo apagamento físico de todas as dissonâncias possíveis, que deveria ser combatida a exemplo da queima de livros executada pelo Estado Nazista Alemão em 1933, o *Bücherverbrennung*.

Esta imposição homogeneizadora adotada pelo Estado Novo brasileiro não se conservou depois de sua queda. Havia uma ânsia pela expressão singular das frações sociais

que foram destruídos em 1937 (DIMITROV, p. 43).

dentro da cultura nacional. Este limite que o Estado Novo tentou impor também o circunscreveu enquanto aquele que deveria ser combatido durante e depois de sua ruína. Se entre os anos do Estado Novo, 1937 a 1945, o Estado era uno com seu poder emanando do centro e vigiando todas as suas partes e as possíveis dissidências, garantia a força seus termos, assim que este centro de poder perde os meios de manutenção desta unidade, os integrantes deste Estado, antes constrangidos, tomam a maior liberdade de ação como meio para expressar suas singularidades. Isto permitiu aos criadores de obras: artísticas, publicitárias, literárias, arquitetônicas etc., afirmarem as distinções com o projeto de apagamento das diferenças vigente.

Este momento conjuga-se com o término da segunda guerra mundial, que trouxe um novo embate ideológico entre forças globais, que imprimiu entre alguns grupos de artistas, uma forte preocupação política face as desigualdades regionais e sociais, reforçada em parte pela divisão do mundo em dois eixos: um capitalista, liderado pelos Estado Unidos da América e outro comunista, orientado pela União Soviética (URSS). Esta divisão global, que ecoava posicionamentos locais de pretensão de poder e distinção, ecoaria também nas ruas, nas galerias e nos ateliês do Recife nestes primeiros anos do pós-ditadura varguista.

Bianor da Hora, proeminente cronista da vida social recifense da época, comenta que:

os filhos da Guerra, essa geração que veio à luz ao ribombar dos canhões, que cresceu entre cruces; essa geração filha de viúvas, de heróis, de mutilados; essa geração que se educa para a morte que evoluiu acalentada não no regaço de um lar tranquilo, mas no cadinho em que se misturam elementos os mais vários, a procura dos agentes poderosos da destruição; desses jovens que atônitos assistiram o poder massacrador do átomo. (Bianor da Hora, Diário de Notícias, 20 de abril de 1948, p.7)

Estes “filhos da guerra”, identificados por Bianor, emergiram e reemergiram nos contextos locais pós-ditadura varguistas. Mário Pedrosa⁰³, defensor da arte abstrata, retornaria ao Brasil em 1945, após oito anos de exílio entre a França e os Estados Unidos. Em 1948

03 Mário Pedrosa, nascido em Timbaúba, Pernambuco, em 1900, foi crítico de arte, jornalista, professor e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte - AICA desde sua fundação, torna-se vice-presidente da entidade em 1957. Em 1923, forma-se pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Filia-se ao Partido Comunista Brasileiro - PCB em 1926. No começo da década de 1930 participa da fundação um grupo de posição trotskista e envolve-se no movimento político comunista internacional. Por sua militância política, é preso em 1932. Em 1937, com o golpe de Estado e a instauração do Estado Novo, Pedrosa é exilado e permanece em Paris entre 1937 e 1938. Nesse ano transfere-se para Nova York, trabalha no Museum of Modern Art - MoMA e colabora em revistas de cultura, política e arte. Volta clandestinamente ao Brasil em 1940. É preso e novamente deportado para os Estados Unidos. Em 1942, por ocasião da inauguração dos painéis de Cândido Portinari na Biblioteca do Congresso em Washington D.C., publica um estudo sobre o pintor brasileiro. Com o fim da Segunda Guerra

viria ao Recife com uma comitiva de outros intelectuais e artistas, residentes no eixo Rio—São Paulo, prestigiar a exposição de Cícero Dias que também voltava a expor no Estado em que nasceu depois de exílio similar na França, após ter seu ateliê no Recife invadido pela polícia durante o Estado Novo e, em outro momento, preso junto com Gilberto Freyre, Di Cavalcanti e outros “tantos poetas, escritores e pintores” (Dias, p. 85).

No fim da década de 1940, o Recife era palco de eventos e se consolidavam instituições culturais diversas: museus, bibliotecas públicas, cinemas, teatros etc. Eram nesses novos espaços que se travavam disputas públicas, confrontando-se novos e velhos modos de expressão e leitura da realidade.

Imagem 05 – Via Aérea do Recife em 1957. Por Tibor Jablonsky.



Fonte: IBGE.

Mundial, em 1945, retorna ao Brasil, participa da luta pela derrubada da ditadura Vargas e torna-se colaborador do jornal Correio da Manhã, escrevendo na seção de artes plásticas até 1951.

Provavelmente, o mais bem acabado discurso que indica o teor das disputas entre as emergentes e as tradicionais forças na cidade possa ser evidenciado com o Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP), fundado em 1946, que pretendia ser “pelo povo e para o povo”, inaugurando novas práticas e novas narrativas no teatro local que pretendiam se distanciar de um “teatro burguês” (DA SILVA. p. 77). Os novos artistas, e mesmo alguns velhos, engajados em novas práticas e redes de sociabilidade livres da repressão ditatorial adicionavam à pretensão moderna de subverter as formas praticadas nas artes clássicas, um impulso por compartilhar as suas produções com novos públicos, identificados nas camadas sociais subalternas a partir de proposições que as ideologias a que os artistas se filiavam durante as guerras e consolidadas no pós-guerra, preconizavam.

Ao ser questionado sobre o uso de cores puras na arte moderna, Cícero Dias respondeu de modo a evidenciar a filiação ideológica a esquerda e as intenções de destino da arte moderna, em seu entendimento, para um olhar do povo em oposição a uma elite: “Apenas o burguês se choca com essa manifestação de arte. É preciso, repito, conduzir a arte a vida cotidiana.” (Diário de Pernambuco, 6 de agosto de 1948, p. 3)”

Tal efervescência se replicava em outros centros urbanos do país, com a construção de equipamentos culturais diversos, a exemplo da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1948, e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1954, em contraponto com o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1937.

A distinção entre a formação dos acervos e a procedência dos recursos que fundariam os dois museus de arte moderna e o museu de belas artes apontam para estratégias de distinção entre elites com capitais simbólicos e culturais assimétricos, no processo de consolidação no Brasil de uma elite econômica que não pertencia às famílias atreladas ao império e a burguesia rural, em Pernambuco, canavieira e posteriormente, em São Paulo cafeeira, mas a um processo de industrialização centrado em São Paulo. Ainda que ambas usem a mesma categoria, “arte”, o que adjetivava as obras de um ou de outro acervo para os distintos círculos, como “boa arte”, se faz distinto.

Deste modo, as estratégias de distinção entre novas e tradicionais frações da elite brasileira, ao opor modernismo e “passadismo”, revela mais sobre processos de disputa pela consagração destas do que propriamente clivagens excludentes entre ambas. Os meios pelos quais a consagração pode se afirmar é o mesmo para ambas, a produção de uma estética, simbólica e ideológica, exposta em espaços públicos de discussão compartilhada nos museus, cafés, faculdades, galerias, praças etc.

De maneira análoga, na capital pernambucana a disputa entre campos “opostos” das artes aconteceu de maneira menos evidente na criação de espaços distintos de exposição. O Museu do Estado de Pernambuco, aberto em 1929, e que abrigaria a produção dos artistas

ligados a Escola de Belas Artes, criada em 1932, pelos artistas tradicionais: Antão Bibiano Silva, Jaime Oliveira, Baltazar da Câmara, Murillo LaGreca, Henrique Elliot, Emílio Franzosi, Heitor Maia Filho e Abelardo Gama; que se reuniram no atelier dos pintores Álvaro Amorim e Mário Nunes, foi o palco para a disputa entre os modernos e os acadêmicos, pois não havia outro espaço na capital para abrigar a produção dos dois grupos de maneira separada. O Salão Anual de Pintura, a partir de 1942, posteriormente chamado de Salão de Artes Plásticas, era onde conviviam e disputavam as distintas tendências da arte o mesmo prêmio⁰⁴, era “onde acadêmicos e modernos lutavam ferozmente pelos prêmios” (FONSECA, Reynaldo. In Cláudio, 2010, p. 93.).

A separação clara entre modernos e acadêmicos no Recife de então, que vai se construir a partir da retórica e da construção histórica dos atores deste período em anos posteriores, se expressa através dos textos de Ladjane Bandeira e José Cláudio em jornais e livros publicados nas décadas seguintes (DIMITROV, p.42).

O cenário opaco, em que novas práticas despontam e tensionam os espaços de poder nas artes, reivindicando distinção em um campo compartilhado com frações de poder tradicional, está posto para que os atores possam disputar a hegemonia do discurso e a consolidação das instâncias de validação de suas produções no Recife no fim da primeira metade do século XX.

2.1.1. Modernidade, cidade e arte

No final dos anos de 1940 essa mudança de ares pode ser constatada através de transformações pelas quais a cidade vinha passando durante toda a primeira metade do século XX. Segundo a historiografia urbana, a mais evidente aos olhos dos que *arruavam* o espaço urbano era a reconstrução quase completa do bairro portuário no Istmo do Recife. De acordo com a historiadora Amélia Reynaldo (2017, p. 171) a cidade do Recife passou por uma mudança estrutural em sua malha urbana, incorporando novos modelos de circulação e trânsito no centro da cidade, que então se expandia.

04

O Júri era formado nos primeiros anos do Salão, por professores da Escola de Belas Artes.

Imagem 06 – Igreja do Corpo Santo, no Bairro do Recife, durante as reformas da primeira década do século XX.



Fonte: IBGE.

Nesse novo cenário, novos atores sociais emergiam, não necessariamente vinculados as antigas elites açucareiras, que haviam perdido sua hegemonia na virada do século XIX, em decorrência das mudanças na centralidade do capital financeiro e do entendimento ideológico do que seria o nacional brasileiro.

O contraste de percepções sobre o que seria o nacional brasileiro, a pátria e uma ação patriótica, passava pela reconfiguração espacial da cidade e como ela seria fisicamente articulada, variando de acordo o que as elites agrárias, já estabelecidas na cidade, e novos seguimentos de uma elite ascendente ligada ao comércio e setor bancário que passou a ocupar a Avenida Rio Branco, aberta no bojo das reformas iniciadas em 1909, e que havia demolido a mais antiga igreja da cidade, a Igreja do Corpo Santo⁰⁵.

O contraste entre a nova cidade mais higiênica e a velha cidade e seus monumentos se expressa em duas notas publicadas, casualmente, na mesma página do Diário de Pernambuco em 1918. Na primeira o proeminente médico Octávio de Freitas, fundador da Faculdade de Medicina do Recife, faz elogios póstumos ao engenheiro que projetou parte do plano sanitário da cidade,

⁰⁵ Ao menos 8 agências, representando mais de duas dezenas de instituições seriam instaladas nesta avenida durante os anos 1910.

O SANEADOR DO RECIFE

Deixa-nos hoje um dos homens que, ultimamente, mais benefícios fez a esta terra - o eminente o modestíssimo sr. Dr. Saturnino Rodrigues de Brito, o saneador do Recife. Em verdade este competente engenheiro bem merece tão justo e vitorioso título e eu para demonstrá-lo não preciso mais do que confrontar o que nós éramos, até bem pouco tempo, sobre o ponto de vista higiênico e as possibilidades de bem-estar que ele nos deixa com os seus estupendo os trabalhos de engenharia sanitária. [...] Foi sobre este solo assim de péssima constituição geológica que os primitivos habitantes da antiga Mauricéia elevaram as suas primeiras casas, e isto sem prévio dissecamento e drenagem do subsolo, sem impermeabilização ou preparo de espécie alguma.

Terreno de péssima contextura como se antevê nestas resumidas linhas, os seus povoadores ainda mais agravaram as precárias condições da cidade edificando as suas casas sem ar e sem luz umas amontoadas sobre as outras e todas em ruas tão estreitas que mais pareciam vielas escuras ou becos sem saída. [...]

E assim formou-se, pouco a pouco, uma população de fracos, de anêmicos, de receptivos a todas as enfermidades... [...]

E foi esta a grandiosa missão incumbida ao projecto saneador por uma inspiração patriótica do saudoso dr. Herculano Bandeira de Mello, secundada, felizmente, pelos seus dois sucessores. (Diario de Pernambuco, 27/04/1918)

A reconstrução da cidade, nova e arejada, foi celebrada pelos que viam nas práticas “modernas” um avanço, desligando-a de um passado “*primitivo, fraco e anêmico*”, e a conectando a uma modernidade construía sobre os escombros do passado⁰⁶. Mas na segunda nota o mesmo patriotismo é evocado para a preservação da velha cidade, de suas ruínas,

pela conservação dos monumentos

FORTALEZA DO BRUM

Á fiscalização das obras do porto, dirigiu ontem a secretaria do instituto arqueológico o seguinte officio: ‘Sr. engenheiro chefe da fiscalização do porto - Comunico-vos que o Instituto arqueológico e geográfico pernambucano, em sessão de ontem, resolveu unanimemente apelar para o vosso patriotismo, no sentido de ser mantida intacta a fortaleza do Brum, ameaçada de destruição para o formosamento da cidade. [...] Pouco a pouco tem desaparecido os nossos monumentos. [...]

O instituto arqueológico e geográfico pernambucano confia em vosso patriotismo e está certo de que a Fortaleza do Brum será conservada, em nome do culto ao passado que deve ser a religião dos patriotas.

Saúde e fraternidade, Mário Mello, primeiro secretário perpétuo. (Diario de Pernambuco, 27/04/1918)

Nesta nota a autoria vem de outra parte das elites dirigentes, o Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP), instituição que havia sido fundada no Recife⁰⁷ em 1862, como resposta ao apelo do Imperador Pedro II com a finalidade de preservar o passado histórico do Estado.

Já na primeira metade do século XX muitos intelectuais chamavam a atenção para o fato de a cidade do Recife vinha perdendo sua memória. Gilberto Freyre foi um dos principais deles e representa uma parcela das elites intelectuais que entendia que a preservação do passado era uma necessidade.

Havia uma disputa entre os que se consideram “modernos” e os que se consideravam mais atrelados ao passado, travada no seguinte pressuposto: o Recife seria uma cidade antiga e cheia de curvas, espaços de sombra e luz, bolsões de ar parado e áreas de trânsito constante, emulando a ideia de curvas barrocas, que se destrói para dar lugar a uma nova cidade mais limpa e mais ordeira, com clareza e trânsito do ar, geométrica e sistematizada. A cidade e sua forma, ao mudar parecia refletir as transformações sociais, uma paisagem de poder se reconstituindo no horizonte urbano.

No Recife havia uma distinção entre seguimento de elite agrárias e tradicionais e outras emergentes, ligadas a atividades do comércio e serviços. Tal embate, com já assinalou Muniz de Brito (p. 120-121) se refletia em plano nacional, ao se estabelecer correlações de força e poder das elites progressistas do Sudeste em contraposição ao chamado mundo rural do Nordeste. A exposição desta distinção, e mesmo a defesa, de cada uma destas elites simbolicamente hegemônicas em suas circunscrições regionais pode ser vista nos trabalhos de Freyre, em *Casa Grande e Senzala*, e de Prado Jr., em *Formação do Brasil Contemporâneo*, e consideradas em pesquisas, como as de Sérgio Miceli, em *Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil* (p. 1), e Durval Muniz, em *A Invenção do Nordeste* (p. 342).

Este momento, ainda que não se refira diretamente aos anos em que os murais e esculturas no espaço urbano (compreendidos por esta pesquisa) seriam executados, é fundamental para entender a formação do contexto social e histórico em que estes serão criados. A importância do contexto nos permite identificar os processos pelos quais algumas das temáticas e atores envolvidos irão se destacar como protagonistas desse processo. Conforme sugere Muniz de Brito, na primeira metade do século XX,

07 O IAHGP, fundado em 28 de janeiro de 1862, é o segundo Instituto mais antigo do Brasil, o primeiro é o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de 1838, e o primeiro regional do Brasil.

[...] é com muita arte que estes intelectuais, ligados à sociedade pré-industrial em declínio, elaboram textos e imagens para este espaço, ancorando-o, no entanto, na contramão da história; construindo-o como um espaço reacionário às mudanças que estavam ocorrendo na sensibilidade social e, mais ainda, na sociabilidade, com a emergência de um espaço burguês no Brasil. (DURVAL, p. 342)

A elite intelectual nordestina, consciente ou não, interferiu na escolha das produções para um projeto comum de constituição de um arcabouço simbólico, refletindo-se num repertório de imagens que sintetizava uma estética regional a partir da representação de imagens da cultura popular, de um Nordeste de transposição de imagens da seca, da fome, do isolamento da terra ou do passado colonial da Casa Grande.

No momento da articulação dos artefatos aqui estudados, já havia se passado vinte seis anos da semana de 22, em São Paulo, da qual Vicente do Rego Monteiro participou, quando a discussão sobre “boa arte” ainda fervia nas rodas de intelectuais e artistas locais. É importante assinalar que Vicente, juntamente com Cícero Dias, desde o primeiro decênio do século vinte, já circulavam entre as vanguardas na capital francesa, aderindo aos novos estilos. Na década de 1930, Cícero Dias fixou residência definitiva em Paris.

A distinção entre Vicente e Cícero se faz por outra articulação, a das filiações ideológicas. Mais conservador, Rego Monteiro durante a ditadura varguista seria “ovacionado” por não aderir às escolas de “arte degenerada”, expressão de acusação à época, assim como Di Cavalcanti dentre outros (Carta de Agamenon Magalhães para Gustavo Capanema. Recife, 5 de abril de 1939, pasta AGM 39.04.05 CPDOC/FGV apud ALMEIDA, 2007, p. 250). Por esta razão Vicente participou durante este período da Revista Fronteiras, como diretor da Imprensa Oficial do Estado de Pernambuco e professor de desenho do Ginásio Pernambucano.

Ainda que Rego Monteiro fosse ligado politicamente à direita, esse fato não o impediu de dialogar com artista mais progressista no campo ideológico, defendendo e promovendo inclusive muitos deles e, por conseguinte, a arte que Agamenon Magalhães se referiu como “degenerada”.

Em 1930, Rego Monteiro organizou uma exposição no Recife que reunia nomes de artistas internacionais de vanguarda, entre eles Picasso, Legér, Brac, Miro, entre outros. Essa exposição foi realizada no Teatro Santa Isabel, criando desconforto para o público, oriundo das elites tradicionais, que frequentava este espaço (ANJOS; MORAIS, p. 324). Convém notar também que a disputa pelo Moderno já havia sido travada entre os partidários do movimento regionalista de Gilberto Freyre e o movimento modernista paulista, de Mário de Andrade, ao reivindicarem, cada um ao seu modo, o pioneirismo da arte moderna no Brasil.

Esta disputa pode ser evidenciada na carta enviada por Mário a Manuel Bandeira,

Não é possível esnobismo nessa mulataria do Brasil, só mesmo em São Paulo, terra europeia, cafezistas ricos, etc. [...] Rego Monteiro tinha primeiro que vir a São Paulo, mas essa gente ainda vive sonhando com a terra natal, parece incrível! Ora imagine você o Recife do sr. Gilberto Freyre, comprando um desenho do Picasso por três contos (de catálogo)!!! Depois não quisesse de banda o coração, então fosse pra terra natal, fazer abluções sagradas no Capibaribe. (MORAES, Marcos Antônio de. Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 446.)

Andrade, aponta primeiro uma distinção racializada que se desdobra em potenciais econômicos para aquisição das obras expostas aos públicos pernambucanos e paulistas. O primeiro mulato, mestiço e pobre; e o segundo europeu, branco e rico. Mário que, “usava pó-de-arroz na face para atenuar o tom amulatado da pele” (COUTO; CARVALHO), parece ocultar a sua própria descendência familiar *miscigenada* (avós materna e paterna), assim como sua origem humilde, em que os recursos eram escassos, “eu devia os olhos da cara! Andava as vezes a pé por não ter duzentos reis para bonde, no mesmo dia em que gastara seiscentos mil reis em livros...” (ANDRADE. p. 20). Se pode aferir que a disputa se fazia a revelia dos fatos e das individualidades, antes a construção retórica e imagética e o espírito de grupo apagavam as distinções individuais em favor de um projeto regionalista.

Em 1933, pouco depois da exposição do Teatro de Danta Isabel, as intenções modernas no Recife eram materializadas pela formação do Grupo dos Independentes. Este grupo instituiu um salão de arte que aspirava se contrapor ao que a Escola de Belas Artes do Recife preconizava, pois entre os Independentes, as referências as formas aos ideais da arte moderna europeia eram defendidas. Este grupo, manifestava em sua formação uma modernidade nos anos de 1930 advinda de profissionais liberais, que não viajavam a Europa para estudar, como os filhos das elites locais, os irmãos do Rego Monteiro por exemplo, que desde as primeiras décadas do século XX participavam dos circuitos internacionais de formação artísticas.

Deixa oposição entre o Grupo dos Independentes com as Belas Artes, um equívoco pode ser feito pela trajetória formativa de seus membros. Comporia a Escola de Belas Artes alguns dos filhos das elites que tiveram contato direto com a arte moderna europeia, em viagens e cursos no exterior, mas sua prática institucional estava atrelada ao termo Belas Artes, Fédora do Rego Monteiro, foi professora da escola por exemplo.

Neste processo de formação da espacialidade dos agentes e das instituições das artes no Recife, a gravidade da tradição das belas artes é mais forte para os membros de uma elite formada nos seios da modernidade europeia, do que as aproximações de suas formações na modernista Europa. Em oposição a isto, os artistas, não abastados, que compartilhavam a sua atuação como profissionais liberais, e com sua formação pela presença em indústrias

gráficas do jornalismo e da produção de livros, defendiam idealmente a formação de um salão que levava o nome do moderno como atributo ideológico⁰⁸.

Nesta aparente contradição, a Escola de Belas Arte do Recife seria uma resposta das belas artes ao modernismo e não uma instituição prévia que foi provocada pelo como foi na Europa. No contexto local, a elites e suas vinculações simbólicas embaralhavam a lógica europeia da formalização de instituições modernas em oposição a outras instituições tradicionais. Aqui a instituição tradicional se formou quando o moderno já teria se apresentado na formação de artistas locais e na apresentação da exposição de 1930.

Desfeito pela perseguição política dos primeiros anos varguistas, o grupo dos independentes e suas pretensões modernas na arte pernambucana, “não vinculada a um projeto freyreano”, segundo o crítico de arte Raul Córdula, só retornaria uma década e meia depois por outro grupo de artistas vinculados, desta vez, a um projeto amplamente conectado com os ideais de Gilberto.

É neste segundo momento, que a Sociedade de Arte Moderna do Recife - SAMR, pensada desde 1945⁰⁹ por Hélio Feijó, com a aval de Gilberto Freyre, reuniu artistas cuja afinidades eletivas convergiam para movimentos de vanguardas em voga à época, com uma forte tônica regional, influenciados por Freyre. Sobre este grupo, Abelardo da Hora, cita como artistas fundadores: “Hélio Feijó, Ladjane Bandeira, Délson Lima, Augusto Reinaldo, Reynaldo 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, Vilaes, Francisco Brennand e Lula Cardoso Ayres” (CLÁUDIO, p. 124 e 125). De acordo com Ladjane Bandeira em depoimento para José Cláudio, o início se deu com “Nós três (Hélio, Abelardo e eu) nos encarregamos de convidar os artistas que compareceram

08 Em 1884, aconteceu em Paris o primeiro Salon des Indépendants (Salão dos Independentes), organizado pela Société des Artistes Indépendants (Sociedade dos Artistas Independentes), em oposição aos salões tradicionais de belas artes, o Salon de Paris e o Salon des Refuses. Entre a sua primeira mostra e o meio do século XX, apresentou artistas do moderno, como: Albert Dubois-Pillet, Odilon Redon, Georges Seurat, Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Odilon Redon, Albert Dubois-Pillet, Louis Valtat, Armand Guillaumin, Charles Angrand, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro, Vincent van Gogh, Paul Cézanne e Georges Braque.

09 A SAMR, só viria a se consolidar em 1948 com a chegada de novos membros como Abelardo da Hora e Ladjane Bandeira.

alegremente. Como resultado da primeira eleição, Hélio Feijó se tornou presidente da nova sociedade, Abelardo da Hora vice-presidente e eu secretária (CLÁUDIO, p. 89).

Hélio Feijó é figura fundamental na formação da SAMR, pois, mais velho que todos os outros membros, fez a ponte entre as intenções da modernidade nas artes em Pernambuco, foi o único membro dos Independentes, fundado quinze anos antes, a participar do SAMR. A importância de Feijó se dá também, pois na constituição do campo no fim dos anos 1940, ele era arquiteto e funcionário da prefeitura da cidade, o que possibilitava a articulação do grupo com agentes do Estado e do município, que de outro modo estariam distantes de uma possível influência.

Ainda que a sociedade formada em 1948 aparente hoje uma unidade de visões pelo programa mantido desde o primeiro esboço, Abelardo da Hora, o segundo presidente do grupo não se furtaria em desmerecer o trabalho iniciado por Hélio, ao expor no “Relatório das atividades do SAMR durante o ano de 1952” que a partir do encontro com ele, nos preparativos de sua primeira exposição, Hélio o convidou “a participar da sociedade que pretendia fundar” (HORA, p. 124), pois a primeira tentativa de Feijó teria sido “malograda”, e explica a presidência inicial de Hélio, “por ser o artista mais velho, funcionário da diretoria de documentação e cultura, o que nos facilitaria uma grande ajuda, colocamos Hélio Feijó na presidência” (HORA, p. 124), expondo não de modo lateral, mas em documento oficial institucional, a disputa pelo protagonismo na história da SAMR, que mesmo menos ativa entre artistas do que nos anos anteriores, desenvolve atividades nos três anos que separam a publicação de Hélio e o encontro relatado por Abelardo, ao fazer “reuniões”(Jornal Pequeno, 18 de dezembro de 1947, p. 4) para discutir diversos temas, nem sempre pertencentes ao campo das artes plásticas.

Ainda que não houvesse um rompimento entre os artistas do moderno recifense, havia disputas internas não evidenciadas para o público mais amplo, transparecendo uma unidade ideológica do grupo. Mas é nas exposições em que a criação particular nos ateliês interage com outros agentes de campos distintos, que se revela a disputa pelo campo simbólico e protagonismos específicos. Alguns desses artistas estavam mais ligados ao campo de poder, especialmente nas esferas governamentais, assim como estabeleciam relações com a elite financeira e intelectual, o que possibilitou a alguns deles aqui analisados a se inserirem no campo da arte da arte pública do Recife no decorrer dos anos 1950 e na consolidação desta prática através de uma legislação específica do município a partir dos anos 1960.

2.2. OS ATORES

2.2.1. A hora do gregário, Abelardo da Hora

No dia 03 de abril de 1948, o Sindicato dos Empregados do Comércio⁰¹ (SECR) recebeu uma exposição de esculturas “expressionistas”, a primeira do gênero realizada no Estado. Tratava-se “de um artista ainda muito jovem” que revelava “domínio invulgar na sua arte” e segundo uma nota no Diário da Manhã se destacava “pela originalidade e pelo poder dramático”. Era Abelardo da Hora, profissional liberal, que trabalhou para a fábrica de cerâmicas Brennand, e era vinculado ao Partido Comunista Brasileiro⁰². Segundo relatos da época a exposição contou com um bom número de público, inclusive com a presença do prefeito Manuel César de Moraes Rego.

A mostra reunia obras temáticas, com uma acentuada crítica social ao descaso das elites locais para com os trabalhadores da terra, a exploração da mão obra agrária e a proletarização dos trabalhadores em contextos urbanos. Conforme se pode observar na escultura (vide imagem 4) a peça tridimensional, modelada em cimento, representa uma cena familiar, ocupada pela mãe no centro, circundada pela prole. A tensão dramática é acentuada pela fome e miséria que expõe os ossos e as formas esqueléticas na composição dos corpos. A brutalidade do material escultórico contrasta com a fragilidade e delicadeza do aleitamento materno e dos recursos precários para a sobrevivência da família, que sugere uma situação de mendicância. Olhos esbugalhados dentro de cabeças que assemelham a crânios ósseos parecem lutar

01 O SECR se encontra na R. Imperatriz Teresa Cristina, 67 no bairro da Boa Vista, centro comercial da cidade, mas os convites para a exposição indicam o número 63 da mesma rua (Diário da Manhã, 03 de abril de 1948, p.4.).

02 Partido político fundado em março de 1922 com o nome de Partido Comunista do Brasil (PCB) teve seu registro caçado em 1937 junto com todos os outros partidos existentes então. Reunião do dia 7 de maio de 1947, o TSE julgou procedentes as acusações contra o PCB por três votos contra dois, cancelando assim o seu registro. Alceu Barbedo argumentou que, além da irregularidade dos estatutos, o PCB era um partido estrangeiro, apresentando como prova o seu nome: não era um Partido Comunista Brasileiro e sim um Partido Comunista do Brasil. Em 10 de maio, o ministro da Justiça, Benedito Costa Neto, determinou o encerramento das atividades do PCB. Desencadeou-se então a repressão sobre os núcleos comunistas. A polícia do Rio de Janeiro fechou cerca de seiscentas células do partido. Em São Paulo, foram fechados em torno de 360 células, 22 núcleos distritais e 102 comitês. Em Porto Alegre, 123 células tiveram suas atividades encerradas pela polícia. A alteração do nome para Partido Comunista Brasileiro ocorreu durante a conferência nacional realizada em agosto de 1961, e teve como finalidade facilitar o registro eleitoral do partido e sua legalização. (<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-comunista-brasileiro-pcb>)

contra a morte anunciada. Ao mesmo tempo em que há um pacto de sobrevivência reforçado pelos laços gestuais que ligam os componentes da família, ao se apoiarem uns aos outros. A peça não deixa de ser um arquétipo utilizados em outros contextos, tais como *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Imagem 07 – Abelardo da Hora, *Família*, 1949.



Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br/.

Nos relatos da época, Bianor da Hora⁰³, sem se identificar como irmão de Abelardo, o inscreve economicamente como um “artista pobre”, no texto publicado no *Diário da Manhã*.

03 Bianor da Hora era irmão de Abelardo da Hora e do cantor e compositor, Claudionor Germano. Foi membro diretor da Sociedade Acadêmica de Medicina a partir de 1943, em 1948 passa a integrar a Sociedade Cultural Estevão Cruz que reunia grupos da intelectualidade local. Professor catedrático de Anatomia da Universidade de Pernambuco (UPE), entre os anos de 1956 e 1981.

As esculturas foram segundo o jornalista Hercílio Celso sintoma de uma “gente nova brilhando” nas artes, chegando a afirmar que, poderiam “os velhos pintores Mario Nunes, Baltazar da Câmara, Álvaro Amorim, Murillo La Greca e outros sacudir para um lado a palheta”. Abelardo “espantou a cidade com as suas trágicas figuras” (CELSO, p. 4), mas apesar disso e distintamente do que ocorreria com Cícero Dias, como veremos adiante, foi bem recebido pelos comentaristas em seu tempo, provavelmente pela carga realista de suas representações:

Desse modo, nesse oceano de individualismo, conquistaremos um certo, onde essa inteligência moça, erguerá, em material indestrutível, o marco de uma época que se vem notabilizando pelas monstruosidades sociais. Cumpre-nos a nós, emprestar uma quota de colaboração, afim de que os filhos da Guerra, essa geração que veio à luz ao ribombar dos canhões, que cresceu entre cruces; essa geração filha de viúvas, de heróis, de mutilados; essa geração que se educa para a morte que evoluiu acalentada não no regaço de um lar tranquilo, mas no cadinho em que se misturam elementos os mais vários, a procura dos agentes poderosos da destruição; desses jovens que atônitos assistiram o poder massacrador do átomo; a fim de que esses filhos da dor e da injustiça a mais execrada, possam fincar marcos na sua marcha para o infortúnio. Infortúnio que foi o seu destino. (Bianor da Hora, Diário de Notícias, 20 de abril de 1948, p.7)

Este realismo se manifesta, não pela forma mais objetiva da representação, pelo engajamento estético em uma escola clássica de realismo fotográfico, mas pela vivência da ruína de um projeto de humanidade, a apresentação de uma realidade de miséria nordestina, de fome e seca, em conjunção com a miséria idealista da humanidade no pós Hiroshima e Nagasaki.

Mas, apesar da realidade trágica e de miséria retratada em 1948, dois anos antes da referida exposição, Abelardo estava no Rio de Janeiro depois de ser expulso da Casa de Ferro, propriedade da família Coimbra de Almeida Brennand. No Rio trabalhou “como estucador para poder comer” (Fernandes, 1946, p. 9), reforçando a ideia de pobreza impressa por Bianor. Abelardo era filho de um funcionário da Usina de São João da Várzea, propriedade de Ricardo Brennand, suas origens eram então muito distintas das do artista Francisco Brennand, filho de Ricardo e que viria a se tornar um dos nomes mais prestigiados das artes em Pernambuco.

O escritor, médico e dramaturgo brasileiro, Ronaldo Correia de Brito, que cursou medicina nos anos 1970, os “anos de chumbo” da ditadura militar de direita, e assim como Abelardo estava ligado a correntes políticas de esquerda, descrevia Bianor como, o “professor de anatomia (que) interrompia a aula e dizia: ‘se vocês não se comportarem vou chamar o 4º Exército e vão todos em cana’. Ele se chamava Bianor da Hora e era irmão de Abelardo da Hora. Imagine!”.

Abelardo, construiu sua trajetória desde cedo em uma formação técnica da arte, com o curso profissionalizante de artes decorativas na Escola Técnico-Profissional Masculina⁰⁴, e passou posteriormente, por ter se destacado entre o corpo docente, pela Escola de Belas Artes com uma bolsa de estudos, sendo aluno de Fédora do Rego Monteiro Fernandes e de Murillo La Greca. Este percurso de estudo dirigido para uma formação técnica externa uma necessidade de trabalhar para obter sustento, já que sua família não advinha de frações abastadas da sociedade, mas somasse a esta formação técnica competente, uma capacidade que foi reconhecida por seus pares para o incursão no campo das artes. É a partir destas duas competências somadas, a técnica e a de criação artística, que Abelardo constitui seu capital para começar a atuar.

Depois desta fase de formação profissional, Abelardo retornou ao seio da Usina de São João da Várzea entre 1942 e 1946, desta vez para trabalhar na criação da cerâmica ornamentada que a indústria estava dedicada a produzir. Neste momento que se aproxima profissionalmente da Usina em que havia se tornado um estimado funcionário, Abelardo passa a compartilhar da intimidade da família usineira, dormindo no mesmo quarto de três dos quatro filhos homens de Ricardo, são eles Francisco, Cornélio e Jorge⁰⁵.

É neste espaço compartilhado, que o funcionário da usina, sem os lustres simbólicos e capital econômico herdados, se aproxima de uma das duas filhas de Ricardo com Olympia. Para materializar esta aproximação da jovem Maria da Conceição⁰⁶, mais conhecida como Conchita, o artista faz “uma escultura – a torre dos meus sonhos – inspirado na menina. Abraçado com as pernas dela, havia um sujeito com a minha cara”, mas “quando eu levei a estátua pra lá, ficou aquele silêncio e seu Ricardo não gostou”. Foi neste momento que, por expressar a quimera de união, com a jovem filha de seu patrão, ou como nomeia Abelardo, o “coronel” (HORA; MAGALHÃES, 2009), expressando uma distância mais profunda, que hibridiza a autoridade de uma patente militar, do Estado, com um poder privado, da atuação agrária e industrial⁰⁷.

04 O presente, Colégio Industrial Prof. Agamenon Magalhães.

05 O quarto filho se chama Antônio Luiz.

06 A segunda filha se chama Tereza Maria.

07 O coronelismo tantas vezes exposto na literatura nordestina em: Bem Amado, Os Sertões, Auto da Compadecida, Vidas Secas, O Quinze etc.

Por esta incursão afetiva no seio da família Coimbra de Almeida Brennand, Abelardo seria expulso da casa de ferro, não sem antes, como contou Conchita, ver a sua escultura ser jogada do alpendre da casa, “ela foi destruída”. A saída da casa não se mostra amigável, apesar do que falou anos depois o próprio Abelardo, mas a trajetória posterior do artista na cidade e a validação de capitais simbólicos por esta atuação, permitiu a Abelardo traçar uma relação que ele chamaria de amizade com a família.

Foi no ano de sua expulsão, em 1946, que ajudado por um amigo, concebeu uma escultura para concorrer no Salon de 1946⁰⁸. Homônima da realizada três anos depois, a escultura pouco lembra a que foi aqui comentada. Conforme se pode observar na figura abaixo, trata-se da representação tridimensional de uma família nuclear: o pai ocupa a centralidade da cena, juntamente com a mãe. Ao contrário da escultura de 1948, em que o pai da criança está ausente, provavelmente imigrado para o sudeste do país em busca de trabalho, o que se nota nesta outra imagem é a corpulência das figuras bem alimentadas, com traços mais afetivos em que os corpos se constituem a partir do vigor físico, sugerindo um futuro promissor.

08 O Salon de 1946 foi cancelado segundo o também escultor Mateus Fernandes pela falta de um repasse de verba, que deveria ter sido feita pelo Ministério da Educação, mas em decorrência de uma contenção de gastos não pode ser executada, argumento que parece renovado em nossos tempos e em tantos outros. No comentário escrito pelo escultor na seção de belas artes do jornal, ele ainda comenta que em decorrência do cancelamento, Abelardo “desiludido, abandonou-o no fundo da garagem onde foi feito, voltando à terra natal”. Volta que provavelmente resultou na exposição de 1948, e contrariou o questionamento feito por Fernandes, “quem sabe qual o efeito dessa desilusão? É possível, que um grande mestre, no futuro, tenha interrompido aqui sua missão”.

Imagem 08 – Abelardo da Hora, Família, 1946.



Fonte: GAZETA DE NOTÍCIAS, 05 de novembro de 1946, p. 9.

Na oposição entre a representação de 1948 e 1946, na escultura de 1948 se pode entrever a representação de um nordeste que Muniz (p. 212-213, 271-274) é construído tensionando um apelo a miséria e a fome como meio para buscar recursos e fomentar políticas de repasse do Estado, para a região Nordeste, que materialmente, vinha perdendo viço econômico e prestígio simbólico.

Da exposição em 1948 até o ano de 1955 quando Abelardo instala as primeiras duas esculturas em praça pública no Recife, a convite do município, para compor um novo projeto de embelezamento dos logradouros públicos, uma sequência de aproximações entre Abelardo e o Estado, se daria, assim como a articulação dele com agentes dos mundos das artes no Recife, como veremos posteriormente.

2.2.2. “Dias de loucura”, uma exposição de Cícero Dias

Em agosto de 1948 aconteceriam duas exposições de um artista consagrado pela crítica nacional e local, mas que voltando a expor depois de um hiato de mais de uma década, em que ficou autoexilado em Paris, inflamaria discursos, em alguns momento de exaltação e em outros desapontados e difamatórios. A potência da discussão levantada pelas exposição, mas do que pelo seu conteúdo, expõe o quanto Cícero e sua obra dialogavam com os mundos da arte de então.

Cícero Dias, oriundo de uma burguesia rural canavieira, apresentaria primeiro no dia 5 uma coleção de 134 trabalhos recentes na Faculdade de Direito do Recife e no dia 8, no engenho de sua família na cidade de Escada, o painel *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*. Ele Começava no Recife com mais de 12 metros de largura e que pertencia a primeira exposição feita por Cícero no Rio de Janeiro em 1929.

Imagem 09 – Painel *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*, 1929.



Fonte: © Dias, Cícero dos Santos/ AUTVIS, Brasil, 2021.

Na primeira mostra, o título da reportagem, escrita por Luiz do Nascimento⁰⁹ para o jornal *A Noite*, exprime em letras maiúscula a atmosfera como sendo “UMA COISA LOUCA, A

09 Luiz do Nascimento foi revisor, redator, noticiário e tradutor em diversos jornais recifenses tais como o *Jornal do Recife*, *Correio Jornal*, *Diário da Manhã*, *Diário da Tarde* e, durante 30 anos, no *Jornal do Commercio*. Colaborou ainda com o *Jornal Pequeno*, *A Notícia*, *Folha da Manhã* e *Diário de Pernambuco*, sendo correspondente também de *A Noite* e *A Noite Ilustrada*. Fundador, em 1947, e diretor do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Recife também dirigiu a Associação de Imprensa de Pernambuco. Escreveu nos anos 1950 a *História da imprensa de Pernambuco, 1821 a 1954* em 15 volumes. (GASPAR, Lúcia. Luiz do Nascimento. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 27 agosto 2022.).

EXPOSIÇÃO DE CÍCERO DIAS, NO RECIFE” ao que o comentarista Olívio Montenegro¹⁰ no também carioca Diário de Notícias explica,

Se antes, dentro de uma arte figurativa e cheia de cores que dançam e cantam e riem aos olhos da gente, cores de uma força lírica que parece de verso mais do que de pintura — se antes, repito, dentro desta arte de uma concreção plástica animada muitas vezes de ritmo como os da música, o pintor Cícero Dias parecia a muita gente um enigma difícil de decifrar, uma interrogação capaz de meter susto, que se dirá, hoje, quando ele reaparece no Recife, depois dos longos anos de Paris, com uma pintura altamente abstrata, feita para exprimir o que justamente há de menos orgânico e mais indeterminado e puro da realidade sensível das coisas? (Olívio Montenegro, Diário de Notícias, 29 de agosto de 1948.)

Implica-se a obra ao olhar do destinatário recifense no reencontro depois de mais de duas décadas da primeira exposição de Cícero na cidade, que no esforço de ligar estes dois momentos, não encontra muitos elos entre aquilo que foi visto do artista no passado e a sua nova produção, assim como não encontra elos entre aquilo que o artista propõe nas obras e o que o espaço social em que está exposto está habituado. Para isso chama à atenção, o jornalista da época, Luiz do Nascimento, citando :

Aderbal Jurema fala de “um avanço audacioso do artista em função do olho acomodado do público já tradicionalmente adaptado à pintura-fotográfica, do quadro ordenado e de riscos tão equilibrados quanto os dos pijamas listrados do homem comum que não perde de assistir, todas as noites, à novela radiofônica”. Pois, enquanto isso, Guerra de Holanda escreve: “sua exposição está sendo um escândalo de cores ber-rantes, uma dinamite jogada no senso comum do nosso bom povo, quem invade o salão somente pelo gosto de comentar os quadros de Cícero, sua abstrata poesia”.

Discurso que evidencia o espaço físico em que a exposição ocorreu, isto é, o salão nobre da Faculdade de Direito do Recife, assim como a origem social do público, conforme sugere a descrição do escritor Guerra de Holanda,

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 de senhoras elegantes, reiniciando o hábito dos chapéus. Prestigiado

10 Olívio Montenegro foi colaborador do Diário de Pernambuco, escrevendo também para jornais e revistas do Rio de Janeiro, como o Correio da Manhã e o Diário de Notícias. Foi secretário de A Província, periódico na ocasião dirigido por Gilberto Freyre que assim como o escritor José Lins do Rego era amigo.

pelas famílias que tem suas raízes plantadas nos canaviais de Pernambuco, o “bicho do mato” Cícero Dias voltou assim, gloriosamente, ao “País do Carnaval”.

No centro social, econômico e cultural da cidade, e montada com um agrupamento de textos, documentos, artefatos e reprodução e de obras de outros artista, a exposição receberia também uma comitiva de mais de 10 pessoas advindas do Sul do país.

Distante de afirmações deslegitimadoras, mas afirmando o distanciamento do cânone da produção de arte no Brasil, um destes visitantes da comitiva, Rubem Braga comenta sobre a exposição no jornal Diário de Notícias, “não hesito em dizer que não gosto de muita coisa, mas é impossível, para dar somente um exemplo, não ver a belíssima realização plástica de ‘O diamante na boca’, que por sinal um rico de bom gosto comprou no Recife” (BRAGA, 1948, p. 3). Comentário que evidencia o descompasso entre a crítica e a produção de vanguarda dos artistas.

Imagem 10 – Cícero Dias, O diamante na boca, 1946.



O comentário feito por Rubem Braga, implica respeito a obra de Cícero e, ainda que confesse não gostar das obras, a produção é respeitada e admirada por outros atributos que não passam pela afirmação de que as obras devam ser familiares a um comum na produção, seja local, seja nacional.

Apesar da deferência que Rubens demonstra em seu texto, a mesma linhagem de produção do artista foi considerada de outro modo alguns anos antes no Recife. Em 1934, nas páginas do Diário de Pernambuco, uma carta recebida pelo então “distinto doutorando em medicina Gonçalves Fernandes” do “desembargador João Aureliano presidente da liga de higiene mental de Pernambuco e um dos mais autorizados pesquisadores de psiquiatria entre nós” que relacionava a arte surrealista a um quadro esquizofrênico, afirmando que, “se todo o neuropata não é poeta, a verdade é que todo poeta é neurótico, aduzindo que as neuroses mais características dos poetas se prendem ao grupo das histerias” (PEDROSA, 1934, p. 6).

Esta tese foi publicada um ano antes e se referia diretamente as obras de Cícero expostas na década de 1920, sustentando que, “A infantilidade de uma tela de Cícero ninguém pode negar. Que ele é sincero na sua arte nós o sabemos. Sabemos, também, que é um esquizoide” (FERNANDES apud DIMITROV, 2013, p. 105).

As inferências distintas sobre um mesmo conjunto de obras e o artista que as produziu, expõe uma cisão nos repertórios usados para analisar uma produção artística, compondo o plano de fundo para a luta pelo monopólio de “fazer ver e fazer crer” (BOURDIEU, p. 114). Enquanto um dos representantes de uma comitiva externa, do centro de poder financeiro e administrativo do país, respeita e admira as obras, o leitor local tem outros entendimentos sobre o que estas obras podem representar.

O direito do centro para afirmar aquilo que pertence ou não ao mundo social como nos aponta Bourdieu (p. 114) está implicado no encontro das duas leituras feitas, a primeira de uma elite artística nacional externa e a segunda de uma elite regional local. Rubens evidencia ainda mais a disputa pelo direito de afirmar uma leitura sobre o artista quando expõe uma cisão entre os críticos regionalmente: “o pitoresco do homem e a sua exaltação feita pelos amigos de Pernambuco podem fazer muita gente do Sul manter uma secreta desconfiança pelo artista” (BRAGA, 1948, p. 3).

Para ser validada, deveria se,

dar um jeito para essa exposição toda vir ao Rio e São Paulo; estou certo de que então Cícero deixaria de ser essa espécie de figura de lenda cheia de graça e levianidade que ainda é, para ocupar de fato seu lugar entre os melhores valores de nossa pintura - um artista numeroso, rico, pessoal e sério. (BRAGA, 1948, p. 3)

Estabelecida uma relação simétrica entre as regiões Norte-Nordeste e Sudeste, “a periferia” era explicada pelo atraso e pelo passado rural, em contraponto com a industrialização e capitalismo moderno do Centro-Sul do país. Seria necessário o olhar “civilizador” e “moderno”, proveniente da capital então federal e do polo industrializado para validar a produção de Cícero ainda que o artista pernambucano este vivesse no “centro” dito cultural do mundo civilizado, a França, e neste espaço fosse respeitado e validado pela elite artística e crítica dita cosmopolita, conforme observa A. D. Tavares, em 1938, enviado dos Diários Associados a Paris para cobrir a exposição de Cícero na Galerie Castel. Segundo a matéria de do jornalista, Cícero recebeu elogios de pelo menos três revistas de arte: VENDREDI, AUX ESCOUTES e BEAUX-ARTS. Assim como figuras das elites críticas residentes em Paris e do prestigiado pintor Picasso que afirmou ser Cícero Dias “um grande poeta, um grande pintor de cores tropicais” (TAVARES, 1938, p. 7).

A recepção em Paris, dez anos antes do comentário de Rubem Braga, tem evidência que a crítica de arte foge de uma linearidade espaço-temporal, sendo a vinculação do diagnóstico crítico entre o centro e a periferia relacional e contextual. Cícero era entendido no centro do chamado “mundo civilizado”, França, como um autêntico moderno, contemporâneo da produção de outros artistas validados mundialmente. Ainda assim, deveria passar pelo crivo de uma elite nacional que “desconfiava” do artista por ele ter alguns admiradores recifenses.

Ainda a disputa pelo discurso sobre a qualidade da obra de Cícero estivesse ativa, e localmente as análises não fossem consensuais para qualificar como “boa arte”, da admiração de alguns personagens locais, é que surgirá no mesmo ano, em 1948, a oportunidade para Cícero realizar os primeiros murais em espaço público e contratado por uma instituição do Estado. Murais que não tendem para uma produção tradicional, mas reafirmam a disputa, são os primeiros murais abstratos da América Latina.

2.2.3. “Bandeira conciliadora”: a exposição de Ladjane

Uma nota no Jornal Pequeno de 13 de dezembro de 1948, examina uma exposição no salão do segundo andar da Faculdade de Direito do Recife, o mesmo que recebeu a exposição de Dias meses antes, com 130 trabalhos e que se encerraria com sucesso de crítica e venda (JORNAL PEQUENO, p. 3) e segundo a mesma nota, na mostra, os visitantes “verificaram que tudo era simples como convém a arte” (S.L.), pois “as pessoas que lá estiveram no sábado não saíram sob o peso de nenhuma preocupação” (S.L.).

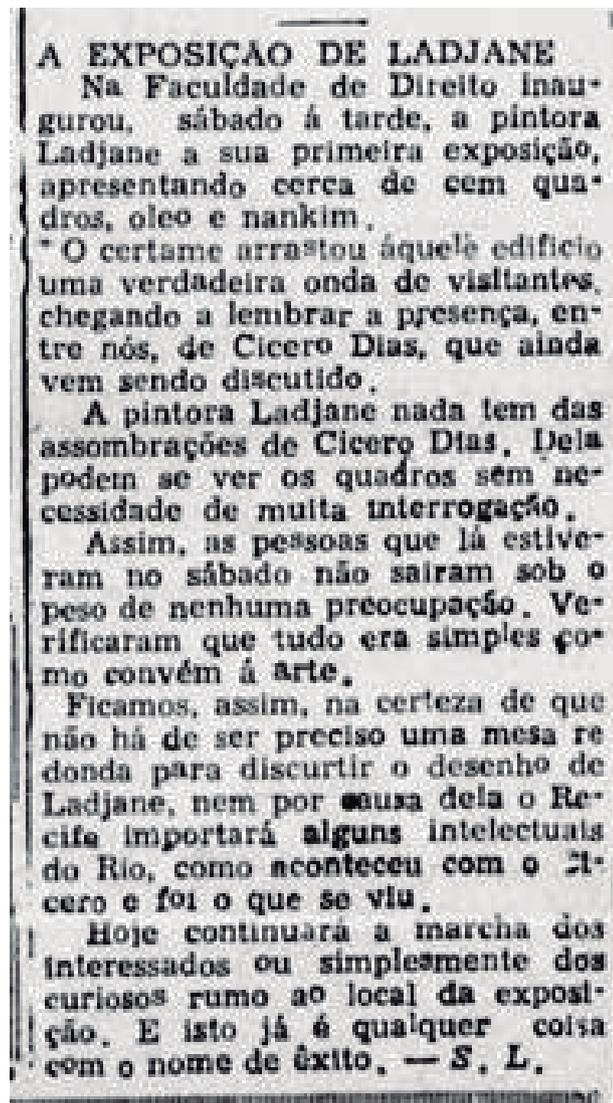
Imagem 11 – Gravura exposta na primeira exposição de Ladjane Bandeira em 1948.



Fonte: Diario de Pernambuco, 19 de dezembro 1948.

Ao contrário das críticas sobre a exposição de Cícero Dias, na Faculdade de Direito, a recepção da exposição de Ladjane Bandeira foi recebida com entusiasmo. As distinções entre uma e outra exposição foram muitas, em nota de S.L. eram feitos os seguintes comentários: “nem por causa dela o Recife importará alguns intelectuais do Rio, como aconteceu com o Cícero e foi o que se viu.” (S. L.). A disputa pela legitimidade de interpretação das obras, dado que não há interpretação inata, é também posta em questão. Se apenas as avaliações locais são pertinentes para este comentarista, o engendramento deste recorte também é questionável, dado que nenhum recorte geográfico é inerente.

Imagem 12 – Recorte do Jornal Pequeno, A EXPOSIÇÃO DE LADJANE, 1948.



Fonte: Jornal Pequeno, 13 de dezembro 1948.

Apesar da forte oposição entre Ladjane e Cícero que esta nota possa fazer presumir, em uma matéria mais longa e publicada quatro meses antes, a própria Ladjane recebia os elogios de Cícero no subtítulo da matéria, e este afirmava, segundo Guerra de Holanda, que “em nenhuma outra pintora nascente, houve tão grande manifestação de personalidade, de segurança, tanta firmeza nas cores e nas formas.”

Ladjane era uma promessa da arte pernambucana, professora em uma cidade do interior, Nazaré da Mata, teria vindo ao Recife no começo do mesmo ano em que se revelou como artista plástica ainda como uma estudante em um estágio de pedagogia, mas em um

indicar um caminho para essa correção na trajetória da artista ao expor o que seria a diferença entre um artista e uma pessoa e como esta diferença se manifestava na atuação de Ladjane:

Vi brevemente a exposição de Ladjane, na Faculdade, mas creio que sua arte prescinde de exame demorado, estão identificadas está a pintura com a desenhista que o suplemento e as revistas vulgarizam a cada número. E quando digo pintora, cedo ao costume, pois o que há nela de excepcional é uma inclinação irreprimível para a ilustração, aqui considerada como a arte que depende para a sua valorização de material gráfico adaptável. A ilustração limita dos artistas as suas melhores imponderáveis qualidades. Óbvio é acrescentar que o ilustrador joga com material criado e o pintor (que não se deve confundir com o desenhista) com o que cria. (P., Diário de Pernambuco, 21 de dezembro de 1948, p. 6)

A obra de arte e a ilustração se diferenciaria no olhar deste comentariista, por uma atuação independente do artista de outras produções ao não se vincular diretamente, neste caso, a uma produção prévia literária. Apesar desta observação de P. sobre uma possível objetividade ilustrativa das obras de Ladjane, esta mesma crítica poderia ser feita a boa parte de uma geração de artistas pernambucanos, como nos alerta Durval Muniz (p. 272):

Ser radical em política e conservadora em estética é o dilema que aflora desta produção cultural. Isso nasce da redução do visível às imposições políticas do dizível. Os signos imagéticos são agenciados e vinculados a um feixe de enunciados de um discurso político que os liga a uma totalidade político-social, a um assunto, a um mundo da representação. É uma pintura convencional, pois já nasce presa a figurar um real que é também uma convenção.

Durval Muniz nos alerta para uma vinculação das obras neste mesmo período a uma outra camada de texto, a política. A distinção entre um artista e um técnico pela perspectiva de P. seria então de uma vinculação mais ou menos evidente entre um texto público e a imagem produzida.

Mas, apesar da presença constante em publicações poder ter afastado Ladjane de uma produção consolidada enquanto artista nos anos seguintes, foi a partir da presença em jornais que Ladjane se inseriu no meio das artes de modo definitivo, como comentariista da realidade, uma voz fundamental sobre a memória das artes como crítica nos jornais das décadas seguintes.

2.3. DIVERGENTES PARALELOS

As divergências entre a recepção das três exposições e entre a trajetória de cada um dos artistas, evidencia as afinidades entre eles. Uma rede de sociabilidade comum revela aquilo que se constituía então como uma unidade na narrativa local deste grupo de artistas.

A produção artística ligada a uma suposta tradição pernambucana nas artes contemplava a “cultura popular”, o “folclore”, “elementos regionais” e “telúricos” (DIMITROV, p. 16). Esse repertório de imagens seria construído como meio estratégico de marcar uma identidade estética em relação ao Sudeste e, por conseguinte, não deixava de ser reflexo da perda de capital econômico em decorrência da decadência agrária, especialmente da cana de açúcar, como seria o caso de Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres e Vicente do Rego Monteiro.

Embora o trabalho de Cícero Dias já houvesse sido reconhecido internacionalmente, sobretudo em Paris onde passou a residir, no Recife havia certa resistência por parte do público e de setores das elites locais. Por outro lado, Abelardo da Hora, que aderiu a uma estética regional, como forte apelo ao social, conheceu mais rápido uma recepção acolhedora, tanto de público quanto da crítica, do mesmo modo que Ladjane, que também foi celebrada nas primeiras incursões no campo das artes recifenses.

No contexto aqui analisado, os três artistas expõem os ânimos daquilo que se entende como “boa arte” no Recife e como essa boa arte é lida e interpretada não somente por meio do representado na obra e da trajetória de cada dos artistas, mas também do alinhamento com um projeto regionalista. Como nos adverte Durval Muiniz,

O folclore seria um elemento de integração do povo nesse todo regional. Ele facilitaria a absorção dessa identidade regional pelas camadas que se buscava integrar à nova sociedade em gestação. O folclore apresenta, pois, neste discurso tradicionalista, uma função disciplinadora, de educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais, capazes de eliminar o trauma, o conflito trazido pela sociabilidade moderna. O uso do elemento folclórico permitiria criar novas formas que, no entanto, ressoavam antigas maneiras de ver, dizer, agir, sentir, contribuindo para a invenção de tradições. Construir o novo, negando a sua novidade, atribuindo-o uma pretensa continuidade, como estavam fazendo com a própria região. (p. 92)

Aderir ou não a representações deste folclore, ao projeto de construção imagético daquilo que constituiria um acervo estético: literário, sonoro, gustativo, tátil, visual, técnico etc. Interferia em como as obras seriam recebidas neste território. Ainda que a história da arte ocidental indique que no século XX a arte moderna dominaria a produção reconhecida como

boa arte, as articulações locais de produção no campo da arte manipulam os signos desta modernidade na trama discursiva em que esta inserida.

O Recife passava então pela incorporação da modernidade em um projeto formador de uma identidade local que passava pela incorporação nos meios modernos de uma cor tradicional. A incorporação do tradicional as formas modernas será vista no próximo capítulo a partir, primeiro, do pertencimento destas obras a uma forma moderna e “revolucionária”, o Muralismo Mexicano, com a incorporação de obras com temáticas da história de um povo a espaços públicos, e também da incorporação do mural a estética moderna na arquitetura, como um elemento constituinte de seu vocabulário, e depois das ressonâncias deste tipo de produção com os poderes locais, a constituição de um patrimônio do Recife e suas ressonâncias.

3. EMBELEZAR A CIDADE

3.1. INTRODUÇÃO: A QUE SERVE O MURALISMO MEXICANO NO RECIFE

A arte no pós-guerra e pós ditadura varguista no Brasil passou por questionamentos e mudanças como vimos nos cenários apresentados até aqui. Estas mudanças passam, também, por um alinhamento político de afirmação das nações e das nacionalidades e de como estas afirmações aproximam esteticamente atividades e escolas em cada um destes campos em formação.

Durval aponta o muralismo mexicano como referência latina para um possível alinhamento estético e programático nas artes americanas,

Após a Guerra, com a redemocratização do país, há certa euforia com as liberdades, com o novo país e com o novo mundo que pareciam nascer. O muralismo mexicano continua influenciando trabalhos, voltados cada vez mais para a exaltação da nação, do seu povo, em detrimento de uma postura internacionalista. Essa discussão entre arte nacional e arte cosmopolita cruza-se com a problemática da arte abstrata, que é vista pelos realistas como uma tendência internacional da arte, despolitizadora, alienada e imposta ao país pelo imperialismo cultural. (MUNIZ, p. 273)

A disputa anunciada entre nacional e cosmopolita é levada em um ideal de que as artes deveriam fazer parte de um processo de autonomia dos meios e dos temas da arte nos países e regiões que se consideravam periféricos e que durante o entendimento de sua própria história entenderam que havia pouca autonomia na própria produção de arte.

O domínio externo sobre a produção latino-americana da arte está expressa na colocação do proeminente historiador da arte latina, Alfredo Bultron: “A América Latina foi conquistada com imagens, mais do que armas.” (Citado por Roberto Guevara em “Arte en una era de mutaciones”. no Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, p. 398.) manifestando a importância da estética barroca na colonização europeia das Américas seguindo um paralelo com a disputa que esta estética desempenhou por fiéis na Europa, no momento posterior as reformas protestantes. O Barroco com suas volutas e construções narrativas teocêntricas de uma suposta superioridade do Deus católico, plasmado em imagens exuberantes com jogos de cor, luz e sombra, serviu também nas Américas.

Na colonização latina das Américas, o teocentrismo barroco acumulou um antropocentrismo europeu em que o colonizador emularia o próprio Deus cristão, entre o Barroco na

Europa e nas Américas, o coeficiente comum se daria pelo uso da arte na afirmação da superioridade de uma cosmologia, submetendo os colonizados a uma subalternidade.

Manipulando esta afirmação de Boulton, outro venezuelano e relevante historiador da arte latina, Roberto Guevara, faz uso da potência das imagens na disputa pelo protagonismo da produção de imagens na I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em 1997. Do mesmo modo que os colonizadores usaram as imagens para submeter os povos originários, os latino-americanos séculos depois deveriam usar do mesmo artifício para afirmar um protagonismo autônomo e distinto daquele afirmado pelos colonizadores.

Apesar desta afirmação se dar nos últimos anos do século XX, foi no começo deste mesmo século que no México, se deu um esforço estatal de produzir imagens que afirmassem a autonomia política e simbólica de uma nação. A estratégia de contra colonização simbólica que foi utilizada no Governo mexicano de Álvaro Obregón pretendia pacificar a nação em disputa desde a queda de Porfirio Díaz⁰¹ em 1911.

O Ministério da Educação do governo de Obregón, José Vasconcelos, acreditava na educação por meio da alfabetização, da edição e distribuição de livros, da construção de bibliotecas públicas e da disseminação da produção de artistas mexicanos (CRESPO, p. 128), para fornecer ferramentas intelectuais ao povo e construir um imaginário comum mexicano em torno da ideia de nação compartilhada por todo um povo diverso e disperso no território.

Entre os anos de 1920 e 1924, Vasconcelos encomendou a Rivera, Orozco e Siqueiro murais que viriam a ser um marco na história da arte (ARGAN, p. 491; Kemp, p. 474) e que evidenciarão a produção mexicana como singular e inovadora neste momento, os murais em prédios públicos com temáticas nacionais de exaltação dos povos originários e sua luta contra a colonização.

A arte neste contexto tem um fim pedagógico e revolucionário, pois pretendia criar uma identidade nacional mexicana, exaltando a construção da nação. As intenções eram claras e objetivas. O território era habitado e conviado por diferentes grupos étnicos e a maioria analfabeta, 90% da população, na língua oficial do Estado, o espanhol. Outra característica deste processo construtivo é a escala, murais são projetos de grandes dimensões, destinados a edificações igualmente grandes, residências particulares não seriam o suporte prioritário deste empreendimento que na sua escala também implica um investimento de tempo e recursos para custear as tintas e o artista.

01 Nas disputas ocorridas desde a queda de Porfirio Diaz em 1911, se entrecruzam os nomes de Pancho Villa, Emiliano Zapata, Francisco Madero, Carranza, Ignacio Bonillas e outros menos expressivos.

Destinava-se, portanto, a espaços de trânsito relevante de cidadãos, espaços do convívio comum, e nesta escala o Estado, a Igreja e grandes empreendimentos particulares e empresariais eram os entes que encomendariam este tipo de obra.

No México do começo dos anos 1920 alguns edifícios são emblemáticos na estratégia pedagógica, a exemplo do Palácio Nacional na Cidade do México, centro administrativo nacional, o Palácio de Bellas Artes, espaço expositivo e formador de artistas, e diversas bibliotecas espalhadas pelo território mexicano.

Esforço que foi sendo digerido em outros espaços igualmente em busca da construção de uma nacionalidade, frequentemente associada a feitos épicos. A arte estava a serviço de um projeto maior do que decorar salões particulares com as “pinturas de cavalete”.

Imagem 14 – Mural de Rivera no Palácio Nacional do México, executado em entre 1929 e 1935.



No Brasil a arte do muralismo não conheceu a mesma dimensão revolucionária nem se tornou uma prioridade do Estado. Ainda assim, da parte de alguns, havia uma tentativa de se associar a arte à política, conforme sugere uma nota de jornal a pretexto da inauguração do Teatro Escola no Rio de Janeiro, então capital federal: “A política é uma expressão social - ou não é nada; a arte é uma expressão política - ou não passa de um ócio imoral de parasitas e cabotinos” (Diario da Manhã, 28 de outubro de 1934, p. 19).

No mesmo ano e jornal, uma entrevista com Siqueiros, intitulada “A revolução técnica da pintura” (Diario da Manhã, 09 de dezembro de 1934, p. 19) investe naquilo que pode ser entendido como uma aula de pintura mural, aulas que seriam de fato dadas em 1935 no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (UDF), pelo expoente brasileiro da pintura mural, Cândido Portinari, que dez anos depois faria a partir de um comissionamento do Estado brasileiro o mural “Guerra e Paz”, presenteado a Organização das Nações Unidas.

Imagem 15 – Mural de Portinari na ONU, EM 1956.



Fonte: Jornal Pequeno, 14 de agosto 1948.

O crítico de arte Frederico Moraes comenta a influência do muralismo mexicano no Brasil e no mundo como vanguarda artística transformadora. Diz ele: “a verdade é que o centro começa ser transformado pelas margens.” (MORAIS, Frederico, Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: I Bienal do Mercosul. Porto Alegre, FBAAVM, 1997, p. 12-20 [Catálogo]). O muralismo mexicano era reconhecido mundialmente e constituiu uma escola importante que influenciaria artista de todo mundo e, no Brasil, especialmente Portinari e Di Cavalcanti.

A influência do muralismo mexicanos passa dos artistas reconhecidos nacionalmente, e pode ser aferida em depoimentos de artistas menos conhecidos nacionalmente, mas importantes no Recife como Wellington Virgolino,

Aracy Amaral, em seu livro *Arte Para Quê?*, traz um depoimento de Virgolino, confirmando a importância dos muralistas mexicanos. Diz Virgolino, no dia 17 de Janeiro de 1979: “A problemática social chegou antes por influência mexicana que por Portinari (quem, aliás, naquela época, andava brigando com o Partido) e nós aqui não conhecíamos nada de Portinari, nunca víamos coisas suas. Em compensação chegara-nos [...] um livro sobre Rivera, que muitos nos impressionou.” (VIRGOLINO apud AMARAL, 2003, p. 188).

Nos apresentando um caminho de trocas entre o modo de afirmação nacional pelas artes mexicano que influenciou diretamente os jovens artistas pernambucanos no meio do século XX. Ideal de arte nacional que segundo Dimitrov passa também para a forma estética que as obras tomam,

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

Dimitrov indica também a importância local para a consolidação crítica e intelectual de um referencial muralística no Recife de Gilberto Freyre ao descreve Lula Cardoso Ayres como um dos precursores deste movimento. Segundo Gilberto Freyre, Ayres seria um muralista épico, não heroico,

pelo que sugere de luta cotidiana do brasileiro sobre obstáculos ao seu desenvolvimento; pelo que evoca de confraternização de homens e mulheres de raças diversas e cores diferentes; pelo que valoriza das formas e das cores de Recife - cidade crescida à custa de tanta dor que nenhuma, no Brasil a excede em martírio. (O Cruzeiro, 17 de dezembro de 1960)

Mas as diferenças entre o referencial mexicana e a apropriação pernambucana foram sendo construídas, enquanto no México o muralismo buscava enaltecer os feitos da nação, o muralismo brasileiro pretendia representar as singularidades desta, a exemplo de Di Cavalcanti com as mulatas e cenas brasileiras. No Recife esta mesma conotação foi dada por Lula que transpôs para o mural a “cor local”, na disputa⁰² pela construção de singularidades tropicais freyrianas alusivas a mestiçagem e exaltação da cultura popular.

Embora Freyre considerasse os murais de Lula os mais importantes de um muralismo local, foi Cícero que inaugurou neste período a execução de uma muralística no Recife com os painéis pintados na Secretária da Fazenda do Estado, em 1948. Eram os primeiros murais abstratos da América latina que “nem mesmo Rivera, no México, trabalhou com idêntico material” (Diário de Pernambuco, 16 de julho de 1948, p. 13). No primeiro mural, a temática local, de representação do povo, e da formação de uma unidade sensível e simbólica construída na sua história e nas expressões da cultura local, pensada por Freyre, não veria espelhamento.

A pintura local deveria se preocupar com aspectos de conservação em um ambiente tropical, úmido, que poderia deteriorar fisicamente as obras de forma mais agressiva que em latitudes maiores, mas com importância equivalente, a autenticidade local deveria se levada em conta. Mas o que seria esta autenticidade? O crítico de arte Mário Barata, respondia a este questionamento na afirmação de uma arte que representasse “momentos históricos eficazes e inteligentes” de uma circunscrição geográfica.

A arte serviria no pós-guerra, como meio para tomada de uma consciência da realidade local, a arte de um grupo social deveria informar este grupo sobre seus feitos e seu lugar em um mundo diverso e em disputa.

O contexto em que ocorre esta afirmação de Mário Barata é importante, o Seminário de Tropicologia, para a constituição de um entendimento do que seria uma boa arte. O Seminário fundado por Gilberto Freyre em 1965 pretendia afirmar a realidade do homem situado nos trópicos, exaltando esta realidade.

Os murais mexicanos inspiraram uma forma de intervir dos artistas associando o espaço público, o ideal de uma nação com história comum, e elementos simbólicos compartilhados. Ainda que a forma como a cidade do Recife colocara esses artefatos no meio urbano, se assemelhe a forma tomada no México, sua viabilização se dará por justificativas distintas das

02

Durante a gestão de Agamenon Magalhães, houve perseguições aos cultos Afro-Brasileiros e a queima de exemplares de Casa-grande & Senzala (Cf. BARROS, em DIMITROV, p. 140).

apresentadas pelo projeto muralista mexicano e abarcará outros meios de expressão pública que não só o mural, mas, também as esculturas.

Imagem 16 – Registro do Seminário de Tropicologia, com a temática da Pintura e os Trópicos.



Fonte: Diário de Pernambuco, 31 de maio de 1967, p. 8.

Um segundo paralelo com o México é a predominância de 3 nomes entre os artistas que mais produziram obras e se notabilizaram por esta produção. Como veremos, esta aproximação logo se faz distinta pela origem social destes artistas e pelas filiações em redes de sociabilidade, economicamente e socialmente distintas.

3.2. CÍCERO DIAS

A volta de Cícero ao Recife em 1948 enunciou um novo ciclo nas artes da cidade, seja pela apresentação de obras que questionavam o olhar dos destinatários, seja pelo debate das ideias do que seria boa arte, seja pelo debate sobre se há um monopólio crítico das obras de arte e dos artistas por agentes locais ou “importados”, a partir de uma exposição que mesmo na capital do país fez visitantes desmaiarem (Rubem Braga, *Diário de Notícias*, 3 de setembro de 1948, p. 3), mas também porque durante sua estadia Cícero produziu para o estado de Pernambuco, os primeiros murais abstratos da América Latina, ou como se nomeou a época, com uma “tendência não-objetiva” revolucionária, pois “nem Rivera, no México, trabalhou com idêntico material” (*Diário de Pernambuco*, 16 de julho de 1948, p.3).

A importância destes murais para a cidade não é apenas da filiação estética das obras, mas principalmente pelo modo pelo qual esta intervenção se materializou em um espaço público do Estado, a Secretaria da Fazenda, eles são o primeiro conjunto de murais em edifícios públicos do Estado na cidade encomendados pelo Estado.

Imagem 17 – Mural no auditório da Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco.



Fonte: Autor

A obra foi comissionada pelo então Secretário da Fazenda, Miguel Arraes, que pagou “respeitáveis somas” (Jornal Pequeno, 28 de agosto de 1952, p. 3) pela criação e execução dos painéis, que viriam a ser em parte perdidos⁰³ quatro anos depois, com a troca da gestão. A sua destruição ativa e consciente poucos anos depois, pode nos indicar como estas obras por um lado estariam então associadas a uma gestão, e não teriam valor enquanto patrimônio comum dos cidadãos, com o valor simbólico comumente associado a uma obra de arte ou seu valor pecuniário de troca, pelo qual foi adquirido pela secretaria, e seu apagamento seria também simbólico enquanto ato de troca da administração.

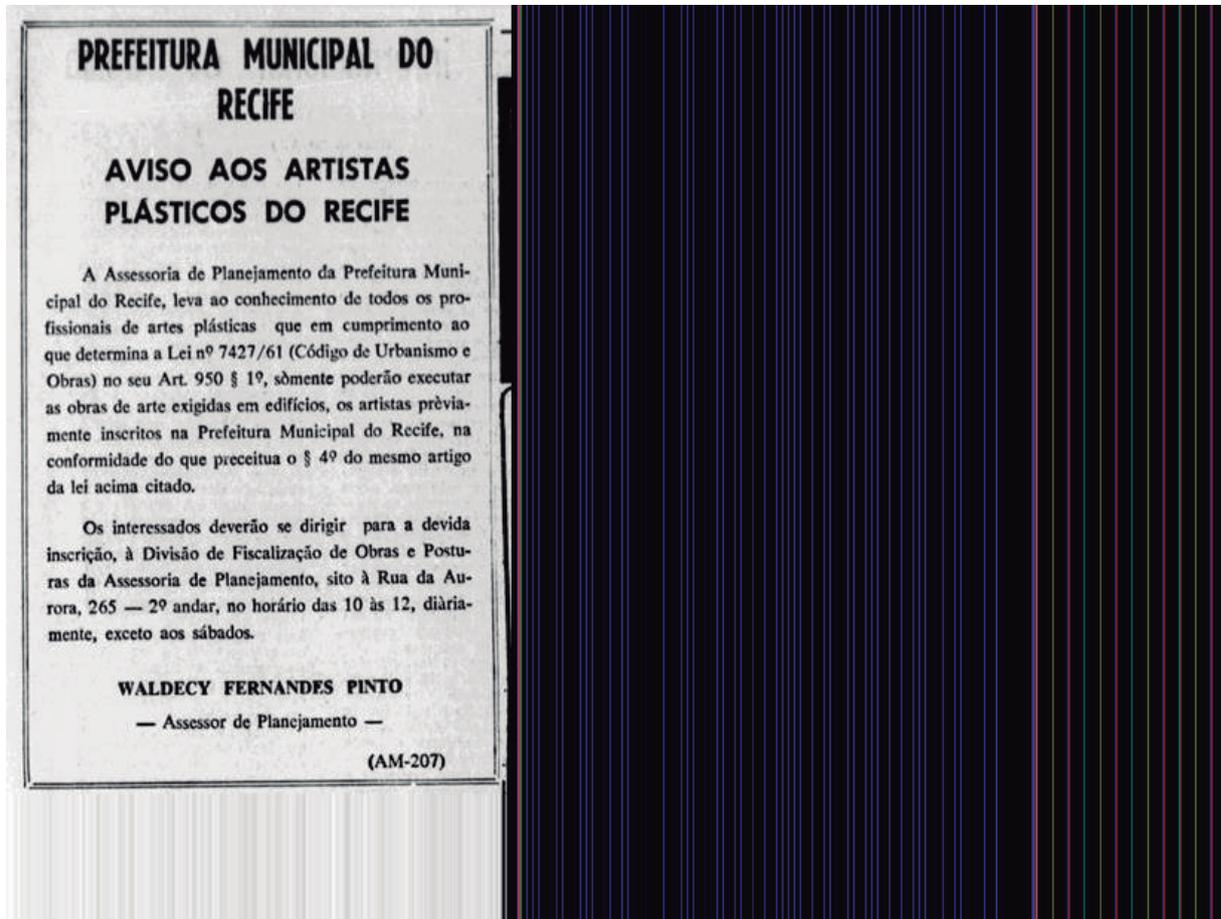
É no entendimento ainda não estabelecido de que uma pintura moderna nas paredes de um edifício público pode ser entendida como patrimônio comum, com uma política pública de proteção dedicada a salvaguarda, protegendo, conservando e preservando o bem, que se inicia um processo que durante uma década começaria a se estabelecer. Ainda que o conjunto de murais da SEFAZ, seja uma das poucas obras públicas que Cícero realizaria no Recife⁰⁴, eles têm importância enquanto registro inaugural da prática de incorporar murais de grandes dimensões em edifícios de grande circulação.

Também é exemplo primoroso de um artista com origens abastadas, do tradicionalismo pernambucano, com parte da formação artística fora de Pernambuco, que traz em suas criações tendências estéticas que não eram bem recebidas em exposições locais, não se enquadrando no que seria a boa arte para os pernambucanos, mas que ainda assim, realizaria grandes obras públicas na cidade. Cícero não executou muitas obras na cidade, mas o modelo dos murais da Secretaria da Fazenda do Estado, seria uma tônica.

03 É fato que ao menos dois murais de outro artista, Hélio Feijó, foram completamente destruídos.

04 A obra seguinte viria a acontecer em 1982, o Painel Frei Caneca na Casa da Cultura, e a última em 2000, Rosa dos Ventos na Praça do Marco Zero.

Imagem 18 – Ascenso Ferreira conversando com Cícero Dias na Secretaria da Fazenda durante a pintura dos murais.



Fonte: Diário de Pernambuco, 16 de julho de 1948, p.3.

Cícero já não vivia no Recife quando executou estes murais e não voltaria a viver na cidade até o fim de sua vida, mas a força de sua trajetória internacional, somados com as de suas origens em uma família abastada e sua ligação intelectual com atores da cidade, como Gilberto Freyre e Ascenso Ferreira, permitiram que no pouco tempo em que esteve na cidade ele pudesse construir um marco no que viriam a ser uma política pública para as artes e os artistas.

Outro ator mencionado, que merece mais atenção é o então Secretário da Fazenda, Miguel Arraes, que no fim dos anos 1940 encomenda os murais e no começo da década de 1960, enquanto Prefeito do Recife, aprova a lei municipal nº 7427, que criaria a obrigatoriedade da instalação de obras em edificações com grande circulação de pessoas.

3.3. ABELARDO DA HORA

A temporalidade dos primeiros murais de Cícero, ocorre no mesmo momento em que propagava Armando Lacerda⁰⁵, um “idealista sem meios” (Jornal Pequeno, Airon Rios, 30 de julho de 1948) nas palavras de Airon Rios, na edição de 18 de abril de 1953 um apelo dos escultores no Recife, “o governo precisa de dar também seu apoio”. A chamada da entrevista⁰⁶ continuava no miolo do texto com a explicação que a produção de esculturas era onerosa, “depois das artes plásticas é, talvez a mais cara. O estudo é dispendioso e o material de trabalho, e fundição das obras não são menos custosos”.

Na mesma entrevista, Lacerda destaca a atuação de Abelardo da Hora,

GRANDE INICIATIVA

Ultimamente, porém - prossegue ainda, Armando Lacerda - a prefeitura do Recife vem olhando com mais carinho, chegando mesmo a contratar um real valor na escultura, Abelardo da Hora, a fim de que o mesmo prepare alguns trabalhos para serem colocados em nossas praças e jardins. Trata-se de uma iniciativa louvável, não resta dúvida. Pois, as esculturas sobre o motivo folclóricos da Terra, ilustram a cultura, desenvolvendo a observação das obras.

Revela neste trecho dois compromissos, o primeiro do entendimento cooperativo entre os artistas que trabalhavam com esculturas, uma posição que indicaria o uso do termo idealista para Armando e que para Abelardo se relacionava com suas filiações político partidárias, entendendo o artista com um espírito de corpo que trabalha tanto pelo individual quanto pelo coletivo e que em seu lugar reverbera a construção de relações sociais fundadas no trabalho comum e, a partir destas relações, o acúmulo evidenciado nesta nota, de capital social.

05 Nascido no Recife em 17 de setembro de 1925, Armando Mardsen Lacerda, filho de Agripino Carneiro de Lacerda e Martha Marsden Botelho é mais conhecido por ter executado no ano de 1969 em Juazeiro do Norte, cidade na região do crato cearense, a escultura de Padre Cícero, foi aluno da escola de belas artes do Recife desde os 15 anos e trabalhou como escultor de maneira esporádica enquanto se empregava como inspetor nas Indústrias de Bebidas Cinzano S/A. Em sua trajetória como artista, foi autor da cabeça do poeta Ascenso Ferreira (1955) no Recife e de vários bustos de Agamenon, da dupla “Ludugero e Otrópe”, dos monumentos “O Cangaceiro” que se encontra no Cabanga do Recife; o “Cassaco” na cidade de Patos na Paraíba, e “A Mulher Rendeira” que se encontra no Centro de Arte e Comunicação da UFPE; em 1950 ganhou o primeiro prêmio do Salão de Arte de Pernambuco com “Cabeça” e em 1952 o segundo prêmio com um busto e uma cabeça de vaqueiro.

06 Assinada por D. Nobre.

O segundo com a filiação plástica das obras que interessariam ao Estado, os motivos ilustrativos e do “belo”, do que se recortava no conjunto dos temas folclóricos interessariam aos espaços públicos mais do que a produção com que Abelardo havia se apresentado a cidade em 1948. Nas obras de 1948 o tema e a forma eram de denúncia da fome e da miséria, no que Armando defende para obras de Abelardo, a forma seria o tipo comum, o modelo de personagens do povo, profissionais e folclóricos.

Em um segundo momento na mesma entrevista que Armando concedeu em julho de 1953, vislumbrasse um projeto de longo prazo que Abelardo consolidaria na gestão de Miguel Arraes oito anos depois,

ABELARDO SUGERE

Por Armando Lacerda soubemos, e tornamos público, umas o gestam de Abelardo da Hora a ser apresentada ao edil recifense. Aí está: para maior divulgação em arte e dos nossos artistas, os prédios chamados arranha-céus poderiam ser adornados nas fachadas, “halls”, etc... com figuras esculpturadas ou mesmo, Pintadas. Isso, na opinião dos escultores e pintores da Terra, viria a dar maior incentivo e divulgação às artes plásticas entre nós. E com essas palavras finais deixamos o artista sonhando com seu “busto de mulher”.

A lei, instituída quase uma década depois determinava,

Art.950 Em todo edifício que vier a ser construído no Município do Recife, deverão constar obras originais de valor artístico, as quais farão parte integrante deles.

§ 1º Os efeitos do artigo anterior incidirão sobre:

I - todos os prédios com área superior a 2.000m² (dois mil metros quadrados) e bem assim os de grande concentração pública, tais como; casas de Espetáculos, Hospitais, Casas de Saúde, Colégios ou Escolas Públicas, Estações de Passageiros, Estabelecimentos Bancários, Hotéis, Estádios, Clubes Esportivos, Sociais ou Recreativos que tenham áreas superior a 1.000m² (mil metros quadrados).

§ 2º Ficam isentos dos efeitos deste artigo as residências particulares.

§ 3º Não será concedido à construção o competente Habite-se quando na mesma não constar a obra de arte exigida neste Código, cuja maquete deverá ser aprovada pela Prefeitura Municipal do Recife, com o visto do Autor do Projeto da Arquitetura, do Proprietário e assinatura do autor da Obra de Arte.

§ 4º Somente poderão executar os serviços referidos no parágrafo anterior os artistas previamente inscritos na Prefeitura Municipal do Recife. Recife.”

(Lei 7.427/61 Disponível em:<<http://leismunicipa.is/ubajd>>. Acesso em: 30 dez. 2022.)

Fica evidenciado pela definição de que os artistas deveriam estar inscritos na prefeitura do Recife que os artistas locais teriam participação privilegiada, e que as construtoras de edifícios deveriam manter um fluxo constante de encomendas, pois sem a apresentação da

obra no projeto arquitetônico a construção não poderia prosseguir. Um mercado de arte para edificações estava instituído oficialmente, ainda que, como veremos posteriormente isso não implicasse em uma ampla representação dos artistas locais nos projetos da própria prefeitura.

Imagem 19 – Chamada para inscrição dos artistas na prefeitura.

**PREFEITURA MUNICIPAL DO
RECIFE**

**AVISO AOS ARTISTAS
PLÁSTICOS DO RECIFE**

A Assessoria de Planejamento da Prefeitura Municipal do Recife, leva ao conhecimento de todos os profissionais de artes plásticas que em cumprimento ao que determina a Lei nº 7427/61 (Código de Urbanismo e Obras) no seu Art. 950 § 1º, somente poderão executar as obras de arte exigidas em edifícios, os artistas previamente inscritos na Prefeitura Municipal do Recife, na conformidade do que preceitua o § 4º do mesmo artigo da lei acima citado.

Os interessados deverão se dirigir para a devida inscrição, à Divisão de Fiscalização de Obras e Posturas da Assessoria de Planejamento, sito à Rua da Aurora, 265 — 2º andar, no horário das 10 às 12, diariamente, exceto aos sábados.

WALDECY FERNANDES PINTO
— Assessor de Planejamento —

(AM-207)

Fonte: Diário de Pernambuco, 02 de novembro de 1969.

Chama atenção uma reportagem de 31 de outubro de 1964 no Diário de Pernambuco, instalada ditadura, uma Seção de Artes Plásticas da Secretaria de Educação e Cultura é mencionada como parte do trâmite para aprovação das obras de arte em edifícios, ainda que uma comissão de membros ligados diretamente a cultura esteja oficialmente discriminada em uma alteração na legislação quase vinte anos depois. Mas o ponto fulcral nesta reportagem se faz na revelação de Edgar d'Amorim, Diretor do Departamento de Licenciamento e Obras, que a gestão desta seção que vinha de antes da ditadura foi dissolvida, “em virtude dos seus integrantes, na maioria subversivos, responderem a inquérito policial-militar.”

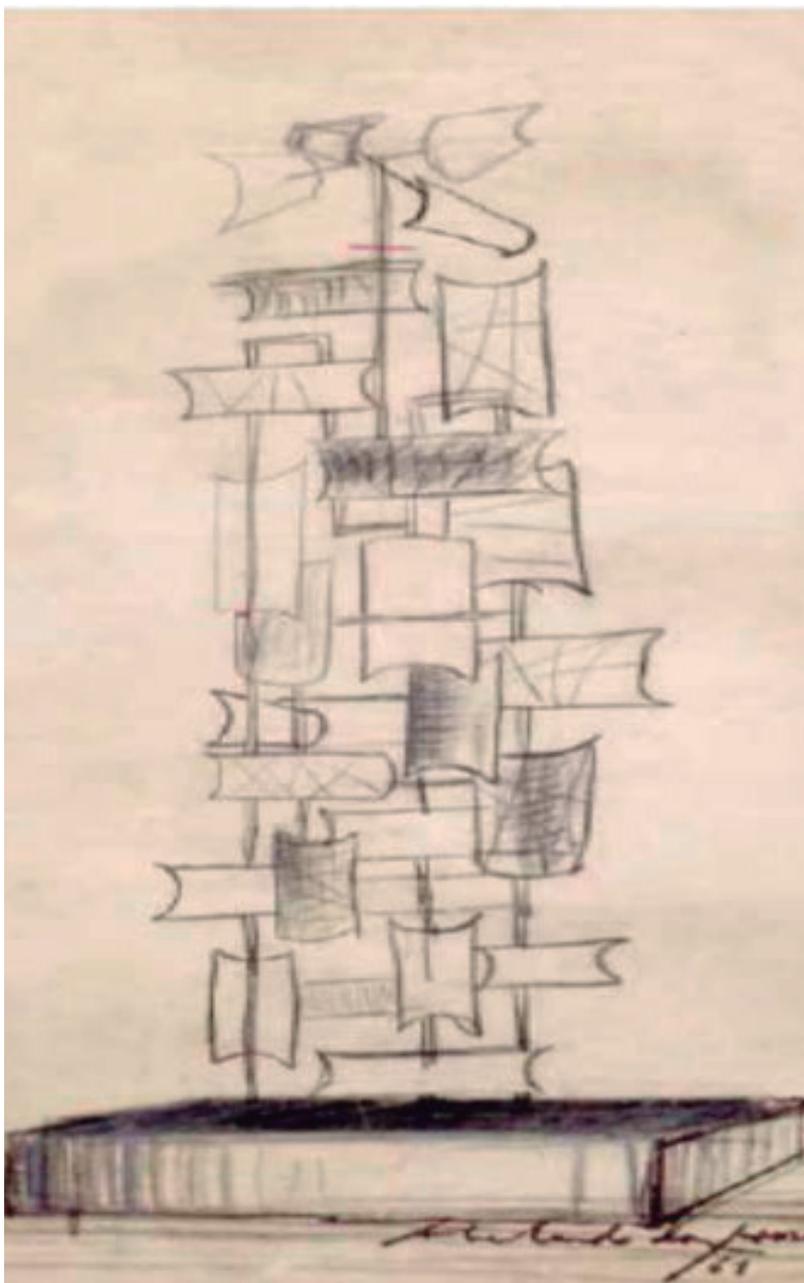
Esta passagem chama a atenção, pois o prefeito na data era Augusto Lucena, que se tornou prefeito após a cassação de Pelópidas Silveira⁰⁷. Foi na gestão anterior de Pelópidas, entre os anos de 1955 e 1956 que Abelardo fez as suas três primeiras esculturas em parques da cidade. Em entrevista para a Comissão Estadual da Memória e Verdade, o artista destacou que foi preso diversas vezes, mas o tratamento dispensado a ele melhorou quando os militares souberam de sua relação familiar com o prefeito, Lucena foi cunhado de Abelardo.

...o comandante Vilocque, mudou completamente a cara pra mim. Ele só faltou me dar bom dia e apertar minha mão. Porque meu cunhado Lucena resolveu assumir a Prefeitura. Ele não queria, Lucena não quis assumir a Prefeitura. Disse que não era nenhum usurpador!

Esta passagem sinaliza a importância das relações familiares e do capital social para que um artista ligado a ideais de vanguarda no Recife pudesse transitar e atuar. Abelardo da Hora teve uma proteção que artistas com as mesmas filiações políticas não tiveram. Tanta era a fama de subversivo de Abelardo que uma escultura realizada antes do golpe foi destruída, a *Torre de Iluminação Cinética* por ser um artefato que se movia com o vento, foi entendido pelo regime como uma torre que “passava informações” para outros agentes subversivos.

07 Pelópidas Silveira era engenheiro civil de formação e foi professor e diretor da Escola de Belas de Pernambuco no início dos anos cinquenta. Governou a cidade do Recife em dois momentos, entre os anos 1955-1960 e 1963-1964.

Imagem 20 – Torre de Iluminação Cinética, projeto de escultura (1959).



Fonte: Instituto Abelardo da Hora.

Ainda que fosse abertamente ligado ao Partido Comunista, e tivesse amplas ligações afetivas e de trabalho com o ex-prefeito exilado Miguel Arraes e Pelópidas, governos nos quais foi diretor da Divisão de Praças e Jardins e Secretário de Cultura da cidade, Abelardo realizou ao menos três obras durante o regime, como é possível aferir no Quadro 01,

Quadro 01 – Obras públicas de Abelardo da Hora no Recife entre 1948 e 1985.

TÍTULO	ANO	LOCAL
Sertanejo	1955	Praça do Internacional
Os Violeiros	1956	Praça Treze de Maio
Vendedor de Caldo de Cana	1956	Praça Treze de Maio
Joaquim Nabuco e a Abolição da Escravatura	1956	Edifício Joaquim Nabuco
Painel em alto relevo	1957	Edifício José de Alencar
Mural baixo relevo em pedra sabão	1957	Edifício José de Alencar
Hora de Brincar	1957	Edifício Walfrido Antunes
Escultura Lúdica e Torre de Iluminação Cinética	1961	Praça da Torre
Monumento ao Gari	1972	Avenida Agamenon Magalhães, em frente à Universidade de Pernambuco
Monumento a Restauração Pernambucana	1975	Praça Sérgio Loreto
Escultura do poeta Augusto dos Anjos	1985	Praça da República

Fonte: O autor (2022).

No mesmo ano que a *Torre de Iluminação Cinética* foi instalada, na praça da Torre, Abelardo aprovaria a Lei que instituiria a obrigatoriedade de obras de arte em edificações de grandes dimensões, e ainda que Abelardo não compactuasse com a Ditadura Militar que se instalaria em 1964, a política por ele defendida desde o fim da década de 1940 se manteria e outros artistas passariam a expor e manter a produção de esculturas e murais no Recife como pretendia o ideal por ele imaginado com Armando Lacerda.

3.4. LULA CARDOSO AYRES

Luiz Gonzaga Cardoso Ayres, foi desde criança preparado para o ofício de “ser” artista, dos 12 aos 14 anos estudou pintura com Heinrich Mozer, alemão residente no Recife e autor de ao menos seis vitrais em edifícios institucionais e religiosos da cidade. Lula, como ficaria conhecido, foi aos 15 anos estudar em Paris, onde residiu até completar 20 anos, em 1930, quando regresso, passou mais dois anos no Rio de Janeiro, estudando na Escola Nacional de Belas Artes, onde fez amizade com o Cândido Portinari e Procópio Ferreira, para então voltar ao Recife.

Quadro 02 – Vitrais de Heinrich Mozer em edifícios institucionais e religiosos no Recife.

ANO	LOCAL
1930	Palácio da Justiça
1930	Gabinete Português de Leitura
1932	Basílica do Carmo
1932	Igreja Matriz da Paróquia das Graças
1933	Antiga Escola de Aprendizes Artífices de Pernambuco (atual Fundação Joaquim Nabuco no Derby)
1939	Clube Internacional do Recife

Fonte: O autor (2022).

Filho do “Rei do Açúcar”, João Cardoso Ayres, proprietário da Usina Cucaú que segundo Gilberto Freyre (1945) era “o único comércio verdadeiramente aristocrático dentro das convenções regionais”, Lula era o protótipo do artista da elite pernambucana nascido no século XX e educado na Europa, como a maioria de seus pares nascidos nas famílias seculares do Estado. Sua volta ao Recife também reforça este modelo, pois retornou não por opção, mas para ajudar seu pai na usina que vinha passando por dificuldades financeiras (DIMITROV, 2013) como a maioria das outras.

Neste retorno, Lula conheceu Gilberto Freyre que pelo resto de sua vida seria um narrador e incentivador. A afinidade do discurso do segundo com a capacidade artística do primeiro, seria vista na exposição de pinturas realizada no Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Freyre no Recife, em 1934. Afinidade que se estendeu a uma intimidade familiar, uma

das filhas de Freyre, Sônia Freyre foi madrinha de Lula Cardoso Ayres Filho, filho de Lula com Lourdes Cardoso Ayres, que foi madrinha de crisma de Sônia Freyre⁰¹.

Esta aproximação explica muito da construção retórica sobre os temas utilizados por Lula em sua pintura, ainda que a forma seja eminente moderna e ligada tecnicamente a linhagem da vanguarda europeia, os protótipos retratados são os mesmos de Freyre, o folclórico, as representações do povo e sua vida cotidiana.

Em 1946, com uma carreira consolidada como artista, Lula faria seu primeiro mural, nele é possível testemunhar esta contradição em termos da produção de um artista internacional na forma e regional no tema.

3.4.1. Paralelos: O primeiro mural particular e o segundo público

Exposto na parede, estão mulheres “morenas”, miscigenadas, apenas elas trabalhando na criação de crianças ou carregando panelas de barro na cabeça, das crianças, apenas as meninas parecem desempenhar algum trabalho como as adultas, os meninos observam ou são carregados no colo. A única mulher em repouso total, inclusive no olhar baixo, é uma mulher branca, sentada na varanda da casa, como que performando o poder na ausência total de homens, principalmente o senhor, dono da casa e da engenho canavieiro que opõe a casa da senhora de engenho branca e avarandada a direita com a casa de barro e telhado de palha da negra a esquerda, uma capela com a usina no centro e ao longe, onde os homens devem estar trabalhando, sendo sujeitos de uma realidade menos doce do que a que se apresenta a princípio no painel.

Neste mesmo mural é possível ver uma oposição entre a senhora sentada na frente de sua casa, com uma jovem em sua companhia e um menino negro, ambos em posição de guarda e a outra jovem miscigenada na porta da outra casa, como que refazendo “A Redenção de Cam”, quadro do espanhol Modesto Brocos que afirmava no fim do século XIX as teses do branqueamento do povo brasileiro pelo mestiçamento como um processo para sua salvação.

Imagem 21 – Mural feito para a clínica do médico Artur Moura, em 1947. Atualmente pertence a Fundação Chesf de Assistência e Seguridade Social.

01 Ainda que não fossem parentes sanguíneos, os seus filhos os chamavam por tios, o que aprofunda ainda mais as relações pessoais e afetivas entre ambos.



Fonte: Projeto Recife Arte Pública.

A senhora do engenho não olha para frente, não quer ver o filho da jovem mestiça que é branco, distinto de todas as outras crianças no plano, provavelmente fruto de uma relação de abuso do senhor de engenho. As temporalidades da mutação da face do povo brasileiro é a mesma na representação do passado pelas senhoras em ambos os quadros, do presente pelas jovens mães morenas e do futuro branco dos filhos. A distinção se faz pela presença ou ausência deste pai, em um há a ausência histórica da violência sofrida pelas mulheres nos engenhos, mas com um resultado desejável e celebrado por Freyre, e no outro há a presença do homem com um planejamento do Estado (LOTIERZO e SCHWARCZ, 2013).

Este mural foi feito para uma clínica médica que atendia as elites da cidade que tinha capacidade de pagar pelos serviços especializados, foi em seu tempo uma construção moderna que hoje consta no GUIA DA ARQUITETURA MODERNA NO RECIFE⁰², Era então e ainda hoje, uma obra para os olhos das elites, que quando não pertencia as frações oriundas dos engenhos, celebrava o passado canavieiro e secular do Estado.

02 Elaborado em 2016 por pesquisadores associados do DOCOMOMO_NÚCLEO|PERNAMBUCO, organização não-governamental do Comitê Internacional para a Documentação e Preservação de Edifícios, Sítios e Bairros do Movimento Moderno.

Imagem 22 – Nota e fotografia da inauguração da clínica de Artur de Moura.



Fonte: Jornal Pequeno, 1947.

Este mural, feito para um ambiente interno, privado e exclusivo, pode ser posto em paralelo com outro mural que Lula faria em 1952 no cinema São Luiz.

Imagem 23 – Mural feito por Lula Cardoso Ayres em 1952 para o hall do Cinema São Luiz.



Fonte: Projeto Recife Arte Pública.

Ambos exploram uma paisagem com o horizonte aberto, mas o segundo mostra a linha de uma cidade, o Recife de casas altas e estreitas e pontudo por torres de igrejas brancas com o rio Capibaribe correndo ao longe. No primeiro plano a mistura quase caótica de pessoas que circulam por uma rua desta cidade, espelham as pessoas que passam na calçada em frente a este mural na calçada da Rua da Aurora, uma das mais importantes do centro da cidade, mas não são apenas pessoas “comuns”, são uma mescla de figuras da cultura popular, do “bumba meu boi, do frevo e do maracatu”; com personagens que aludem ao passado colonial. A miscigenação não se dá por uma nova geração, mas pela impossibilidade de separar cada figura do fundo e cada uma delas em relação as outras. A mescla é feita pela velocidade do cinema, espaço para o qual o mural foi feito, que segundo Benjamin promoveu uma “reestruturação do sistema perceptivo (p. 194)” e da cidade que funde, na retina de quem vê, as pessoas e a cidade, uma cultura - um povo.

Gilberto Freyre sintetiza um valor singular nos murais de Lula, o épico, que distinto de murais exaltação de uma nação pela disputa e pela conquista, se faz no conagraçamento e na miscigenação,

“Não que esse épico signifique o convencionalmente heroico – que, aliás, já não corresponde ao moderno conceito de épico. Mas pelo que sugere de luta cotidiana do brasileiro sobre obstáculos ao seu desenvolvimento; pelo que evoca de confraternização de homens e mulheres de raças diversas e cores diferentes; pelo que valoriza das formas e das cores do Recife – cidade crescida à custa de tanta dor que nenhuma outra no Brasil, excede em martírio” (FREYRE, 1987, p. 177)

Mas este mural não é apenas a expressão de ideias sobre o povo do Recife, é também fruto das relações familiares de Lula, pois Maurício Coutinho⁰³, o engenheiro calculista das obras do edifício no qual o cinema está instalado, é apresentado pelo filho de Lula como seu tio, tio “muito ligado” ao seu pai⁰⁴. Lula e Marcelo são registrados nos jornais da década de 1950 como presenças comuns com suas esposas nas festas da sociedade pernambucana.

Imagem 24 – Registro de Lula Cardoso Ayres e Marcelo Coutinho em festa da sociedade pernambucana.

03 Era o presidente do Clube Internacional quando Lula fez as decorações de carnaval no mesmo.

04 Não encontrei registros de laços sanguíneos que justificassem o título de tio, mas a menção a este tratamento pelo filho de Lula, Luiz Cardoso Ayres Filho, expressa a relação afetiva entre eles.



Fonte: Diário de Pernambuco, 1958.

O dono do empreendimento, Severino Ribeiro, mantinha uma “grande amizade” com o artista, segundo seu filho, e esta relação facilitou a escolha de Ayres como o artista que produziria o mural do cinema, evidenciando a importância das redes comuns de pertencimento na sociedade ainda que as atividades profissionais, econômicas, de cada um sejam distintas, os salões de conversa e troca simbólica são os mesmos, de uma elite simbólica comum.

Também o arquiteto do edifício mantinha uma relação próxima de Lula, pois encomendara ao mesmo um mural para o Hotel São Francisco, em Penedo (COSTA e CASTILHO, 1974, p. 142), expondo a importância para o muralismo entre o projeto arquitetônico e a colocação do mural, o mural é parte constituinte do projeto e não um adorno meramente estético.

Por estas relações de proximidade, de afinidade familiar, Lula foi convidado a fazer o mural segundo seu filho. Seria possível inferir que ainda que outros artistas da cidade possuísem as mesmas capacidades técnicas de execução, a predileção de Lula para a execução desta obra se dá pelo pertencimento a uma mesma fração da elite.

As relações de troca simbólica entre estes atores, expressa muitas das relações que viriam a construir os murais futuros de Lula na cidade do Recife. Os registros (imagem 20) que

colocam Lula e sua esposa ao lado de outros membros da sociedade pernambucana de então, sintetizar outros tantos que entre os anos 1950 e 1960 informam⁰⁵ a presença da família de Ayres entre atores da elite liberal e do Estado.

Construção deste universo de relações e suas implicações na materialização de projetos pode ser inferida nos murais executados para as novas instalações do aeroporto do Recife, em 1958, encomendados pela Federação das Indústrias do Estado de Pernambuco (FIEPE). O aeroporto, espaço de trânsito das elites digno de notas nos jornais de quem partia ou aterrava, é extensão da vida urbana desta fração da sociedade.

É nos salões do edifício que Lula executaria 5 dos 6 painéis que o “ornamentarium”, sendo descritos por Afonso de Ligório como,

Na concepção destes painéis, que focalizam particularmente motivos regionais, o conhecido artista pernambucano dedicou mais de cinco meses de intenso trabalho e a sua disposição domina os pontos principais da nova estação de passageiros, considerada a primeira de todo o país, não somente pelo seu aproveitamento funcional como também pela sua decoração. [...] Embora escolhendo como tema assuntos populares, o pintor não se perdeu nas minúcias descritivas, quase anedóticas. Evitando o exagero dos detalhes, Lula Cardoso Ayres primou pela sobriedade das cores e formas nos seus murais. (Afonso de Ligório, Diário de Pernambuco, 18 de janeiro de 1958, p. 3 e 8),

Depois da celebração aos murais descritos por Afonso, que coloca este conjunto de murais no aeroporto no campo decorativo e funcional, constituindo um patrimônio do estado, estes murais se encontram hoje no antigo terminal do aeroporto, e foram abandonados após a inauguração de novas instalações do aeroporto em 2004. Segundo reportagens do Jornal do Commercio, dos portais OxeRecife, Brasil de Fato, o estado de conservação dos murais de Lula depois da transferência das instalações do aeroporto seria de permanente deterioração. Nas palavras do Promotor de Justiça José Soares do Ministério Público de Pernambuco: “Nos preocupa o atual estado de degradação em que se encontra o antigo Aeroporto dos Guararapes e, em consequente, qual será o destino dessas obras de arte que devem ser recuperadas e preservadas”.

Este fato expõe como o artefato que poderiam ser implicados na categoria do patrimônio cultural pelas celebrações e vivências que promoveu nos momentos em que esteve disponível ao olhar e na rotina do público, são carentes de vivência contínua. Produzir vínculos

de pertencimento a partir da fruição destes artefatos parece ser a chave de sua preservação, diante da continua transformação por que passa o campo do patrimônio.

No caso de Lula Cardoso Ayres, são 8 as obras listadas nesta pesquisa, como é possível aferir no Quadro 02.

Quadro 03 – Obras públicas de Lula Cardoso Ayres no Recife entre 1948 e 1985.

TÍTULO	ANO	LOCAL
Sem Título	1952	Cinema São Luiz
Painéis do antigo Aeroporto dos Guararapes	1958	Aeroporto dos Guararapes
Sem Título	1959	Edifício INSS, Térreo
Da série "Ciclos Econômicos"	1960	Salão Nobre UFRPE
Sem Título	1960	Edifício Al Mare
Sobrados do Recife	1960	Citibank
Sem Título	1970	Sport Clube
Paisagens das Regiões Pernambucanas Vistas do Trem	1984	Estação Central

Fonte: O autor (2022).

Talvez outras tantas obras tenham se perdido pelo abandono e degradação da falta de vivência do público. Este caso nos aponta para a urgência de incorporação destes artefatos em políticas patrimoniais, de incorporação destes na narrativa da cidade como elementos de memória de um período e de uma prática no campo das artes.

Ao lado dos murais do já consagrado artista Lula Cardoso Ayres no Aeroporto, outros murais seriam instalados, mas neste caso por um artista que inaugurava ali a sua produção de artefatos públicos em espaços de convivência plural, Francisco Brennand, que veremos no próximo tópico.

3.5. FRANCISCO BRENNAND

Não devemos temer chamar Brennand de moderno, porque de clássico⁰¹ ele será chamado no seu devido tempo. (César Leal, Diário de Pernambuco 9 de março de 1958, segunda sessão)

No terceiro sábado de 1958 era inaugurado o aeroporto do Recife, nele murais de dois artistas, encomendados pela Federação das Indústrias do Estado de Pernambuco, foram tema de comentários traçados sobre o edifício. Murais de Lula Cardoso Ayres e outro, uma obra pastoral, de Francisco Brennand, artista hoje reconhecido pelos mundos da arte pernambucana nas instâncias de consagração, conservação e difusão, mas que distinto de Lula que vinha se consagrando desde ao menos 1928⁰², tinha então doze anos de seu primeiro reconhecimento entre pares, e entre este reconhecimento e o artista que se apresentava no mural uma distância formal na produção.

O que é possível aventar na expectativa demonstrada por Gilberto Freyre, em artigo publicado no Diário de Pernambuco, de 24 de março de 1957, ao enaltecer o “mestre” Lula Cardoso Ayres em seu realizado primeiro painel com “motivos folclóricos” do Recife e no planejamento dos outros dois de “sugestões regionais”. Nenhuma linha do comentário freyriano faz menção a um mural de Francisco, apesar dele emitir juízos também sobre o projeto paisagístico e sobre a arquitetura do edifício.

01 Não confundir *clássico* com *acadêmico*, César se refere a *clássico* com o artista que durante sua vida, e principalmente após ela, mantém o interesse entre seus pares no mundo das artes. *Acadêmico* se alinha a uma estética de produção hegemônica no Recife entre o século XIX e a primeira metade do século XX.

02 Depoimento de Josué de Castro no Jornal Pequeno de 2 de março de 1928.

Imagem 25 – Trecho do texto de Freyre publicado em 1957 sobre os murais do aeroporto do Recife, mencionando apenas os murais de Lula Cardoso Ayres.



Fonte: Diário de Pernambuco, de 24 de março de 1957.

Com quinze anos, em 1942, um funcionário da Cerâmica São João⁰³ foi seu primeiro professor no campo das artes, Abelardo da Hora, responsável pela ornamentação de diversas peças cerâmicas (jarros florais e pratos com motivos regionais em relevo e terracota), dando noções de escultura em cerâmica e desenho. Após a expulsão de Abelardo da Casa de Ferro⁰⁴, Francisco foi encarregado pelo pai, Ricardo de Almeida Brennand, de cuidar do patrimônio familiar de obras de arte que deveriam ser restauradas por Álvaro Amorim, um dos fundadores

03 Também chamada de Engenho ou Usina São João.

04 A Casa de Ferro é uma casa encomendada, entre 1881 e 1882 período áureo da economia pernambucana, por Francisco do Rêgo Barros de Lacerda à Baton Rouge, fundição existente na Louisiana, Estados Unidos da América, mas com projeto belga da Compagnie Central de Construction de Haine-Saint-Pierre. Em 1892 foi montada no Engenho São João, o que diferencia esta Casa Grande das demais existentes nos engenhos de Pernambuco, pois se filia estilisticamente as *Plantation Houses* do sul dos Estados Unidos e não as casas de estilo colonial português.

da Escola de Belas Artes de Pernambuco, que foi seu primeiro professor de pintura, seguido do também acadêmico, Murillo La Greca (DIMITROV, p. 167).

Na formação belasartiana, foi aluno aplicado a ponto de cinco anos depois de suas primeiras aulas vencer no 6º Salão Anual de Pintura do Museu do Estado, em 1947, Fédora do Rego Monteiro e Mário Nunes⁰⁵, e em 1948, seu mestre, Murillo⁰⁶. Mas não obstante a sua qualidade técnica e artística, estas vitórias revelavam a premiação de um planejamento bem-sucedido, como aponta Dimitrov,

Desde a escolha de retratos e paisagens, até a execução mais próxima daquela prezada pelos “acadêmicos” da Escola, mostram como sua produção estava voltada a agradar os jurados dos salões oficiais e dialogava com os artistas locais mais “conservadores”. (p. 168)

Jurados que eram indicados pelo Governador de Pernambuco e não necessariamente pertenceriam aos círculos dos artistas mais plurais em suas concepções de boa arte, neste momento, mas antes da elite tradicional que a exemplo da reação a exposição de Cícero Dias, no mesmo ano da segunda vitória de Brennand, permanecia filiada ao programa acadêmico em que a obra deveria ser “simples como convém à arte” (S. L., Jornal Pequeno, 13 de dezembro de 1948). Nos aponta Cilo⁰⁷, em um comentário permeado de ironias sobre júri de 1948, descreve,

O “Sétimo Salão Oficial de Pintura” apresenta coisas incríveis, sobre a inspiração de um espírito absolutamente dogmático e inquisitorial. É um saudosista da ditadura agamenônica⁰⁸. Com ele, é ali, no duro: guerra aos artistas... Pura segunda edição de Torquemada⁰⁹. O júri do 7.º Salão de Pintura foi constituído de dois médicos e três

05 Segundo e terceiro lugar respectivamente. Ambos artistas tradicionais da cidade, ligados a produção acadêmica.

06 Murillo La Greca foi premiado com o segundo lugar e Fédora do Rego Monteiro com o terceiro.

07 Não obtive informações para contextualizar este autor.

08 Referência a Agamenon Magalhães, governador de Pernambuco indicado por Getúlio Vargas durante a ditadura.

09 Tomás de Torquemada, frade dominicano, foi nomeado inquisidor-geral, na Espanha, pelo papa Inocêncio VIII. Perseguiu judeus, agiotas, bígamos, homossexuais e bruxas de modo tão agressivo que em 1494

bacharéis (inclusive Torquemada). Pintores? Artistas? Pra que artistas?... Nécas!... (CILO no Jornal Pequeno, 21 de setembro de 1948, p.5) e

Cilo, expõe um entrelaçamento dos círculos de artistas com outros políticos e ainda outro de profissionais liberais da cidade. Enfraquecendo o discurso de validação da boa arte por critérios unicamente do campo das artes no Recife, mas talvez, mais pelas relações das obras e artistas avaliados com o campo das elites que dirigem os processos avaliativos das premiações.

A inegável competência na produção artística e das estratégias de participação em salões de arte se associava e, por que não, se associa, a um capital social e econômico potentes, permitiram Brennand, passar de moderno a clássico como nos advertia César Leal. O que complexifica o processo de legitimação de Francisco.

Nascido em uma família de usineiros que ainda no começo do século XX converteram parte usina em indústria de cerâmica e aviário, e por esta razão não sofreram a perda de capital econômico sofrido por outras famílias de usineiros, como é o caso da família de Lula Cardoso Ayres. O pai de Francisco, Ricardo Lacerda de Almeida Brennand, mantinha uma prolífica agenda de visitas de autoridades a Casa de Ferro, como a reportada em 8 de outubro de 1940, no Diário da Manhã,

O interventor Agamenon Magalhães, acompanhado de suas filhas, general Mascarenhas de Moraes, comandante da Região e esposa, major Castro Nascimento, chefe do Estado Maior da Região, e esposa, prefeito Novaes filho e esposa, capitães Mello Mattos e Firmino Lages e esposas e o tte. Paulo Pará e esposa, estiveram, anteontem, em visita a Usina São João da Várzea.

Ou a visita em que Assis Chateaubriand relata, em 1946, encontrar na Usina de São João da Várzea, “os símbolos da psicologia da elite pernambucana do canavial e da interpretação que ela tem da vida se acham como que intactos neste solar, onde a seiva da Graça da terra natal corre luxuriante”. Mas estes símbolos da família, Brennand, presente naquelas terras a “quatrocentos” anos se tornariam, parte de uma articulação retórica, Ricardo tornara-se herdeiro da Usina, pois administrava os bens da tia que nunca casou e era sua madrinha, Maria da Conceição do Rego Barros de Lacerda, herdeira através do pai, Francisco do Rego Barros Cavalcanti de Lacerda, de parte do espólio do Barão da Muribeca, Manuel Francisco de Paula Cavalcanti de Albuquerque.

O sobrenome Brennand é ligado, assim, a uma tradição pernambucana pela passagem do espólio não diretamente de pai ou mãe para os filhos, como aconteceria tradicionalmente, mas pela passagem diagonal de tia para sobrinho, de Lacerda para Brennand.

Mas, retornando a manipulação consciente ou não destes signos e das relações sociais provenientes destes na trajetória do artista, o mural executado para o aeroporto foi encomenda da FIEPE, instituição que neste momento estava ligada as atividades paralelas de Francisco como gestor da das indústrias da família, e seu pai havia sido presidente do Sindicato da Indústria do Açúcar no começo dos anos 1940¹⁰ e no final dos anos 1950 era membro ativo da Federação das Indústrias¹¹.

Imagem 26 – Agamenon Magalhães, então governador de Pernambuco, e Ricardo Brennand, então presidente do Sindicato da Indústria do Açúcar, na sede do governo do Estado por ocasião da assinatura da convenção dos trabalhadores e donos de usina do Estado em 1941.



Fonte: Diário de Pernambuco, 5 de fevereiro de 1941.

10 Dados encontrados em notas dos: Jornal do Commercio, Jornal Pequeno, Diário da Manhã e Diário de Pernambuco

11 Dados encontrados em notas do Diário de Pernambuco.

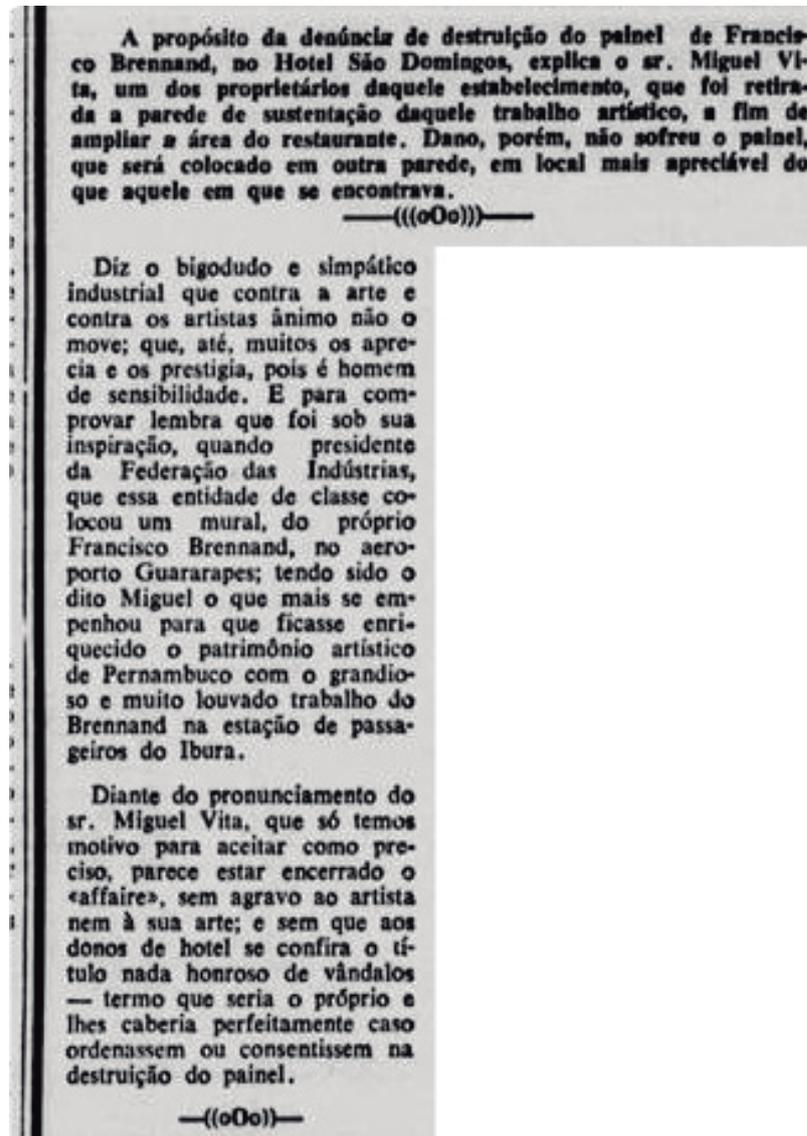
Imagem 27 – Participantes do IV Congresso de Tuberculose fazem visita a Cerâmica São João como parte do programa do evento e são recebidos por Ricardo Brennand que os presenteia com peças da indústria.



Fonte: Diário de Pernambuco, 18 de novembro de 1948.

Federação que quando encomendou a obra de Francisco era presidida por Miguel Vita, industrial que a época também havia encomendado para o Hotel São Domingos, pertencente a ele, um painel que comporia o restaurante do edifício e também, antes, em 1957 encomendou a Francisco painel que serviria a mostra de produtos industriais realizada no mesmo ano (Diário de Pernambuco, 4 de junho de 1957), ano em que outra nota do Diário indicava na composição administrativa da Companhia Agrícola e Industrial São João, Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand como Diretor Auxiliar.

Imagem 28 – Denúncia da destruição de murais de Francisco Brennand no Hotel São Domingos.



Fonte: Diário de Pernambuco, 14 de julho de 1960, p. 6.

Ainda que a escolha de Francisco não possa ser afirmada enquanto articulação entre pares do meio industrial pernambucano, é sintomático que ambos os artistas contratados pela FIEPE para compor murais no aeroporto terem origem e participação na indústria do Estado, se não pela filiação, pela representação nas obras, mesmo que Brennand em 1958 tenha respondido a Aníbal Fernandes que a temática de seu mural não era “folclórico”, o sentimento expresso por aqueles que veem a obra, e o espaço desta obra, o aeroporto do Recife, destinado as elites que tinham o privilegio econômico de poder usar o avião como transporte,

delimitam o recorte de classe econômica a que os murais estão acessíveis preferencialmente, submetem a obra criada com uma intenção de leitura pelo artista a uma interpretação distinta,

Confesso que os motivos escolhidos pelo pintor pernambucano para o mural do aeroporto Guararapes exerceram uma grande atração sobre o meu espírito. Foi uma paisagem sentida por mim desde menino que surgiu diante dos meus olhos, com a força prostriana de fazer reviver momentos e sensações que já pareciam mortas, um tempo físico superior ao cronológico, por ser mais sentido e misteriosamente real. Com o mesmo efeito de uma página de José Lins do Rego, outro regionalista que atingiu o universal pelo tratamento dado à sua arte e os sentimentos universalmente humanos que imprimiu na alma dos personagens que criou ou recriou. (Renato Carneiro Campos¹², diário de Pernambuco, 13 de fevereiro de 1958)

Apesar dos esforços do artista de dissociar sua obra da paisagem local, a leitura referenciada pelos transeuntes do aeroporto recifense ia de encontro com a pretensão daquele que criou a obra, como se percebe na resposta a um outro comentário também publicado em jornal¹³, desta vez por Aníbal Fernandes,

Prezado doutor Aníbal Fernandes: seu interesse pela causa pública é antigo e os serviços que já prestou a comunidade são enormes. Penso que ninguém deixaria de reconhecê-los, eu muito menos. Entretanto, a respeito do artigo que o sr. publicou no DIÁRIO, gostaria de fazer um pequeno reparo: meu painel, pintado na nova estação do aeroporto dos Guararapes não é folclórico, ou melhor, não foi fundamentalmente propositadamente em nenhum tema popular local. Meu tema é o campo com homens, mulheres, crianças, animais, reunidos numa doce comunhão O que é comumente chamado de “pastoral”. Apesar de encomendado pela federação das indústrias do Estado de Pernambuco, confiando exatamente no conhecido espírito de liberdade de sua diretoria não pensei absolutamente em representar cenas de trabalho, executar alegorias à indústria ou qualquer coisa de natureza semelhante. Pensei no campo - eu nasci e moro no campo - e não fiz mais do que relatar uma série de antigas e constantes impressões. No caso de um painel de tão grandes

12 Renato Accioly Carneiro Campos foi um intelectual (ensaísta, poeta, antropólogo, sociólogo, jornalista, professor de Literatura (na UFPE), diretor do Departamento de Sociologia da Fundação Joaquim Nabuco e escritor), filho de família tradicional das elites pernambucanas, dedicou grande parte de sua pesquisa e produção textual ao então chamado *folclore brasileiro*, centrado nos temas no nordeste, tendo publicado: Folhetos populares na zona dos engenhos de Pernambuco, 1955; Ideologia dos poetas populares do Nordeste, 1959; Arte, sociedade e região, 1960; Carlos Pena Filho: poeta de cor, 1967; Igreja, política e região, 1967; Tempo amarelo e outros tempos, 1980, lançado após sua morte.

13 Apesar da busca pelo material de referência, somente foi possível localizar a resposta de Francisco para Aníbal e não o comentário promotor da resposta.

proporções, acreditei ser o campo na sua vastidão e na sua multiplicidade de aspectos, um tema que merecesse atenção. Não pensei nos estrangeiros que olhariam o painel. Não pensei também em usar temas originais. Pensei simplesmente naquela paisagem que me rodeava e que eu conhecia tão bem. O conjunto olhado com atenção, nada tem em comum com o chamado espírito nordestino. Os homens, crianças e animais reunidos, poderiam estar em qualquer outro lugar, naquela mesma situação sentados, sobre os eternos verdes de todos os campos, sob a mesma luz dourada do poente. Agora pergunto: será a fidelidade à natureza uma falta um fator de limitação na obra do pintor? Será que, pelo fato de ter retratado certo local da Várzea do Capibaribe, eu me torne a força pintor folclórico? Sob esse aspecto, o papel do pintor é bem pequeno e, por que não dizer - inocente. Já o velho Pascal sentenciava: “Por que adoramos tanto a obra de um pintor e não damos o real valor aos originais que o inspiraram?” Por outro lado, não posso deixar de estranhar sua pergunta sobre quem teria orientado os pintores nos temas escolhidos. Não sei se há pintores que aceitam orientação ou que se deixem dirigir. Sei que o tema da batalha dos Guararapes é suntuoso em linguagem plástica e seria um pretexto magnífico para uma bela pintura. Tomo a liberdade mesmo de lembrar que ele não me é estranho, uma vez que em 1954, quando do Tricentenário da restauração Pernambucana, fiz uma série de desenhos e pratos sobre esse tema. Naquele momento, isso teve um sentido superior, mas não me foi de modo nenhum imposto. Era isso, prezado dr. Aníbal (Diário de Pernambuco, 22 de janeiro de 1958, p.4)

Francisco Brennand em sua resposta faz do local universal, do local que ele expressa como cena, o panorama que o rodeava e que por ser a paisagem de uma antiga usina de açúcar convertida em indústria, carregava os signos de uma tradição açucareira, escravocrata e tradicional do que se convencionou chamar de nordeste brasileiro, quando vista por pares oriundos de cenários similares, a leitura naquele espaço e naquele tempo era condição daqueles que compartilhavam uma mesma rede de referências socialmente constituída no tempo.

Na mesma resposta, ao mesmo tempo que tenta se distanciar de uma interferência daqueles que encomendam a obra, FIEPE, pondo em questão a integridade de um pintor que sucumbe aos desígnios daqueles que a encomendam, Brennand esquece, talvez propositalmente, de outros artistas locais que ele conhecia¹⁴, e produziam muito em função das premiações em dinheiro dos salões, atendendo, assim como Francisco pode ter atendido em 1947 e 1948, aos contextos de análise destes ainda que suas produções extra salão não correspondesse ao submetido nos certames.

14

Fazendo parte do Ateliê Coletivo da SAMR, Francisco convivia com artistas que não compartilhavam a mesma condição econômica dele e se dedicavam a outras atividades profissionais não relacionadas a produção artística para sustentar estas.

Associada a esta resposta, que oculta pela afirmação de um afastamento sensível o contexto social e temporal que o informa¹⁵ (FLUSSER, p. 22-32), a entrevista dada por Francisco no ano em que ganha o prêmio do salão de 1947 amplia uma ideia de afastamento de tudo o que o rodeia, pois omite a sua formação associada a professores locais, enquanto constrói um referencial ligado ao polo industrial e econômico do país:

Faz apenas um ano que pinta, no sentido exato de fazer arte. Há dois anos, estive em São Paulo cujos meios artísticos frequentou na companhia de Quirino da Silva, que o orientou, e de Lasar Segall, famoso pintor russo, naturalizado brasileiro. Na capital paulista, entrou em contato com os dominicanos de São Paulo, de que fazem parte o padre Ducatillon e outros eminentes homens da ciência, tendo nascido aí o seu gosto pela coisa religiosa. (Diário de Pernambuco, 23 de setembro de 1947, p. 5)

Alude nesta passagem a nomes ligados ao modernismo europeu residente no Brasil e se refere em outros momentos a Picasso, Renoir, Henri Matisse, Rouault e Grünewald, todos mestres europeus. Não há menção a referências Pernambucanas, auto imputando, uma autonomia do gênio criativo, autonomia que o próprio Francisco questiona e responde, “Como pode um burguês, mesmo sendo um gênio, eliminar suas ideias? Suas revelações serão necessariamente burguesas”.

O mural do aeroporto, seria o primeiro de grandes dimensões¹⁶, instalado em um espaço público que Francisco confeccionaria nas próximas seis décadas, enquanto também exercia cargos na administração pública do Estado e articulava um espaço de criação, exposição e convívio social em sua oficina, como se vê no Quadro 3:

15 Fazendo uma digressão do que Flusser expõem em: “Se ‘forma’ for entendida como o oposto de “matéria”, então não se pode falar de design ‘material’; os projetos estariam sempre voltados para informar. E se a forma for o ‘como’ da matéria e a ‘matéria’ for o ‘o quê’ da forma, então o design é um dos métodos de dar forma à matéria e de fazê-la aparecer como aparece, e não de outro modo. O design, como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece (é inaparente), a não ser que seja informada, e assim, uma vez informada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno). A matéria no design, como qualquer outro aspecto cultural, é o modo como as formas aparecem. (FLUSSER, 2008, p. 28)”. O artista ao expor seus informar sobre a sua obra e sobre si, confere a forma que ele pretende inferir sobre si socialmente.

16 Brennan em entrevista o seu “primeiro mural, realizado em 1954 respeitei silenciosamente o muro.” (Diário de Pernambuco, 29 de agosto de 1963, p. 5). A única atividade de Francisco neste ano reportada foi uma série de obras para a comemoração do Tricentenário da Restauração Pernambucana, quando ele produziu uma “série de desenhos e pratos sobre” (Diário de Pernambuco, 22 de janeiro de 1958, p.4) a Batalha dos Guararapes.

Quadro 04 – Obras públicas de Francisco Brennand no Recife entre 1948 e 1985.

TÍTULO	ANO	LOCAL
Sinfonia Pastoral	1958	Aeroporto dos Guararapes
O Canavial	1961	Museu do Homem do Nordeste
Batalha dos Guararapes	1962	
Sem Título	1962	Agência Centro do Banco do Brasil, 10º andar
Sem Título	1964	Igreja de São José
O Grande Sol	1965	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães
O Grande Floral	1968	Rua do Sol, no edifício em que funcionou loja A Primavera.
A Juventude	1969	Banco Santander
Sem título	1970	Reitoria UFPE
Homenagem a Pelé	1971	Federação Pernambucana de Futebol
Sem Título	1971	Edifício Círculo Católico
Mandala	1971	Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco
OFICINA BRENNAND	1971	Propriedade Stos Cosme e Damião
Sem Título	1974	ATI: Agência de Tecnologia da Informação
Batalha do Riachuelo	1974	Praça Onze de Junho
Mergulhadoras	1975	Sport Clube do Recife
Sem Título	1976	Prefeitura do Recife
Sem Título	1976	Prefeitura do Recife
Mural Chesf	1979	CHESF
Sem Título	1980	Shopping Center Recife
Sem título	1980	Antiga Loja Mesbla - atual Lojas Riachuelo

Fonte: O autor (2022).

3.5.1. O Canavial, 1963

As elites tradicionais de Pernambuco compartilham muito frequentemente a origem de seu capital social na propriedade de engenhos de açúcar e na posterior acumulação de um capital simbólico derivado das afinidades simbólicas que esta fração das elites constituiu através da chamada cultura do açúcar, da qual Gilberto Freyre tem papel fundamental como criador de uma retórica de afirmação, defesa e exaltação.

Deixa cultura do açúcar, o projeto mais ambicioso de instrumento de consagração desta, foi a construção do Museu do Instituto do Açúcar e do Alcool, atualmente parte do Museu do Homem do Nordeste. Criado pelo jornalista Ernesto Gomes Maranhão e pelo historiador Gil de Metódio Maranhão, ambos pertencentes a famílias com tradição no cultivo da cana de açúcar¹⁷, este museu se instalaria na então periferia da cidade, em terras de um antigo engenho que viria a dar o nome ao bairro no qual o museu está construído, Monteiro, e fronteiro com as terras de outro antigo engenho que daria nome a outro bairro, Casa Forte.

O projeto arquitetônico desta “Casa da Cultura” () da cana é um prédio com linhas estéticas da modernidade, ainda que a indústria do açúcar estivesse passado pelo declínio de sua relevância. Apesar disto, edifício era o mais moderno, e nele se construir uma realidade em que,

Todo encanto e opulência de uma civilização, aquela que floresceu nos primórdios do Brasil colonial e que teve como esteio econômico a monocultura da cana-de-açúcar, estão focalizados hoje num Museu. O Museu do Açúcar, o único existente no gênero em todo o mundo - em Hamburgo existe apenas uma sala que trata do assunto - é o depositário de todo um vasto acervo que engloba valores culturais imperecíveis desde um passado longínquo, mas que presente sempre na vida diária. (Diário de Pernambuco, cinco de dezembro de 1965, terceiro caderno p. 3)

O encanto pretendido pelo espaço de consagração desta cultura apresentada no museu, fazia deste espaço uma mostra de sua contradição, ainda que economicamente em decadência, esta indústria e seus membros tratavam de produzir uma troca de capitais, se o capital financeiro não era mais viável em um mercado moderno, o capital simbólico poderia ser inflacionado pela sagração em um museu.

A decadência foi lida nesta mesma construção, na frente do museu, um grande mural se elevava por traz de um espelho d’água, em que César Leal confessa que:

¹⁷ Próximo onde hoje se encontra o Museu do Homem do Nordeste, se encontram as ruínas do antigo Hospital dos trabalhadores da indústria do açúcar e do álcool, que levava o nome de Gomes Maranhão.

algo me impressionou: o agressivo mural de Francisco Brennand. É uma legítima obra de arte brasileira. A escala é enorme: as câmeras parecem uma dança de índios e de negros, celebrando a sua libertação da escravidão ancestral. Também sugerem um epitáfio sobre o túmulo de um homem pobre cujos avós pertenceram a uma aristocracia hoje em decadência. (César Leal, *Brasil açucareiro*, maio/junho 1963, p.198)

Nesta passagem César desnuda duas questões, a obra lhe fazia ver o fim de uma era de escravidão, de decadência de um sistema, a leitura avança sobre a identidade da nação, pretensão fundante do mural como suporte de uma obra de arte na modernidade latina. Também nos alerta sobre o autor da obra, Francisco, o mais pobre dos irmãos, herdeiro de uma família de industriais.

Imagem 29 – Mural *O Canavial*, na Fundação Joaquim Nabuco.



Fonte: Projeto Recife Arte Pública.

O mural é produto de um artista fundamentalmente ligado a fração das elites que inflacionavam seu capital simbólico em um museu que valorizava uma indústria decadente. Não poderia ser outro artista, a arte de Brennand neste edifício, é um amálgama entre o artista que pertence a uma família que não sofreu com a decadência do açúcar como outras, o sucesso pretendido por um museu que defendia uma indústria que então era um fracasso.

3.5.2. Batalha dos Guararapes, 1962

Em 1962 na Avenida Dantas Barreto, no Recife, a frente do número 502 uma pequena multidão se reuniu com o vigário geral da Arquidiocese de Olinda e Recife, o vice-governador do Estado de Pernambuco, um representante do governador do Estado, deputados federais, representantes da imprensa local e todo um conjunto de personagens da sociedade pernambucana. Neste momento foi inaugurada a primeira sede, fora de Minas Gerais, do Banco Lavoura, edifício que nas palavras do sr. Carvalho Neto, representante da alta administração da instituição mineira, seria uma:

(...) magnífica obra em que despendeu mais de trezentos milhões de cruzeiros. Nesta construção que tem a responsabilidade profissional do dr. Ordino Cardoso, competente engenheiro civil, Vital Brazil, renomado arquiteto nacional, conciliou nas modernas linhas do seu projeto este mural que se vê na face externa deste prédio, trabalho dos artistas pernambucanos, Francisco Brennand e Ariano Suassuna, que gravaram, o primeiro em cores vivas e o último em versos, uma das mais belas páginas da história pátria: a Batalha dos Guararapes, homenagem do Banco a bravura da gente desta terra.

Nas falas dos presentes, assim como nas páginas dos jornais que seriam publicados durante a semana seguinte, os 16 andares em estilo funcional, assim como o ineditismo de tão importante instituição financeira construir uma sede em cidade nordestina, são descritas como símbolo, representação da “simpatia dos diretores do Banco ao povo”.

Longe de ser uma fala isolada, a caracterização de uma obra pública ou a celebração de festividades populares, como presentes, de uma elite econômica e/ou política para o povo é acionada a todo momento em reportagens, discursos, publicidade... promovidos ou fomentados por estes no Brasil. Mais característica ainda é a equivalência destes objetos e eventos, que guardam relação com uma tradição local, com o termo “isto não tem preço”. Nestes casos um objeto/momento/experiência seria uma ponte afetiva, um elo entre os que promovem e os que recebem.

Neste caso a instituição espera que os investimentos financeiros e simbólicos sejam retribuídos pela população local, que também investiria nesta instituição financeira seus recursos, assim como eles empregaram “mais de trezentos milhões de cruzeiros”. Paralelo pode ser traçado com as verdes agências bancárias prime, que se tornam mais confortáveis e luxuosas quanto maior for o investimento que os sujeitos nelas atendidos tiverem.

Imagem 30 – Ed. Banco da Lavoura de Minas Gerais (BANCO LAVOURA), atual Ed. Tiradentes, em construção; 1961.



fonte: IBGE

Poderíamos identificar, no discurso proferido em 1962, o caráter de permanente e renovado presente que um elemento, mais do que outros, deste edifício tem representado para a cidade e para os sujeitos que transitam por este espaço, o mural de Francisco Brennand, com textos de Ariano Suassuna e César Leal. Este mural, assim como uma série de outros espalhados pela cidade, seria para o representante pernambucano no Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU-BR), Roberto Salomão, uma coisa que “contribui e continuará contribuindo com a paisagem da cidade porque sua obra fica como legado”, fala presente em reportagem publicada 57 anos após aquela manhã ensolarada.

Imagem 31 – Detalhe do mural Batalha dos Guararapes, Francisco Brennand, 1962, Rua das Flores, Bairro de Santo Antônio.



fonte: projeto Recife Arte Pública

Quando Roberto usa o substantivo legado, para descrever a obra, sendo legado figurativamente “aquilo que se passa de uma geração a outra, que se transmite à posteridade” (DICIO), e o Banco através de seus representantes caracteriza a finalidade da obra e sua temática, homenagear a cidade, se faz possível o esforço de, neste caráter de transitoriedade na impermanência dos sujeitos que são homenageados e recebem esta obra.

Apesar da pretensão de legado e permanência neste espaço que o contexto da instalação deste mural propunha, e da intenção de colocar esta obra como um presente para a cidade, no ano de 2022, a obra foi deslocada para outra agência bancária no bairro de Boa Viagem.

Esta nova configuração do local de instalação do mural que pretendia ser um patrimônio da cidade, expõe a disputa pelo patrimônio material que pode ser capitalizado e o caráter processual das obras públicas que necessitam de uma constante vivência para que sejam incorporadas a paisagem da cidade, paisagem reconhecida e defendida pelos que vivem e desfrutam dela e assim possam transitar e se incorporar a novos discursos e vivências na constante transformação pela qual passa esta paisagem através dos anos.

3.6. INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO – A LEI

A lei idealizada por Abelardo da Hora ainda no fim da década de 1940, começou a vigorar a partir de 1961 e instalou muito do que se encontra contemporaneamente nos espaços públicos da cidade. Entre o ano do primeiro mural em edifício público que esta pesquisa define como a primeira obra pública na chave de murais e esculturas, em 1948 e as décadas de 1950, 1960, 1970 e o ano de 1985, quando o recorte desta pesquisa se encerra, o Estado e similares encomendou, por década,

Quadro 05 – Murais e esculturas por década.

DÉCADA	NÚMERO	%
1940	02	5,4%
1950	07	18,9%
1960	10	27%
1970	08	21,6%
1980	10	27%
Total	37	100%

Fonte: O autor (2022).

Os anos posteriores a lei somam 75,6% das obras instaladas neste recorte, demonstrando como a atenção dada a encomenda de obras pelo Estado se instituiu no Recife. Assim como o dado dos artistas que foram contemplados pelo Estado na aquisição de obras pode revelar outro dado mais pertinente para nossa investigação. Dos 37 murais e esculturas realizados para o Estado ou similares no recife, 8 são de Abelardo da Hora (~21,6%), 6 são de Francisco Brennand (~16,2%), 4 de Lula Cardoso Ayres (~10,8%); Cícero Días, Corbiniano Lins, José Cláudio e José Faustivo realizaram cada um 2 obras (~5,4%, totalizando de 21,6%) e outros 11 artistas⁰¹ fizeram 1 obra (~2,7%, total de 29,8%).

É inegável que os artistas mais contemplados tinham prestígio e a sua produção era reconhecida qualitativamente, mas o descompasso entre os três (16,6%) que mais fizeram

01 São eles Alex Mont'alberto, Antônio Moreira Ratto, Armando Lacerda, Borsoi, Celso Antônio De Menezes, Fundação Escola Industrial De Pernambuco, Paulo Werneck, Ricardo Andrade, Tiago Amorim, Walter Kershaw e Wamberto Jácome

obras, totalizando 48,6% das obras, em oposição a outros trinta e cinco artistas, 83,3% do corpo de artistas em atividade neste período, que dividem os outros 51,4%, demonstra que o ideal fundador de sustentar um grupo de escultores na cidade pode ter ficado na idealização de um jovem artista que foi contemplado na cidade com uma obra⁰², 2,7% do total encomendado.

A lei, foi modificada em 1980 e evidenciou os ideais plásticos e de pertencimento das obras,

Art 2 A obra de arte, de que trata esta Lei, integrará a edificação e não poderá ser executada com material de fácil perecibilidade. § 1º A obra de arte deverá ser original, não se constituindo em reprodução ou réplica.

§ 2º Somente poderão executar os serviços, de que trata este artigo os artistas plásticos pernambucanos ou radicados na Região Metropolitana do Recife, previamente inscritos na Empresa de Urbanização do Recife - URB.

Art. 3 Para os casos previstos nesta Lei, somente será concedido o “Habite-se” do edifício, após a aprovação do projeto ou da maquete da obra de arte pelo Conselho Municipal de Cultura, e a sua efetiva implantação na área “non aedificandi”.

Parágrafo Único. O Conselho de Cultura somente julgará os projetos artísticos que estejam assinados pelo artista plástico e visados pelo autor do projeto de arquitetura da edificação.

(Lei 14.239/80 Disponível em:<<http://leismunicipa.is/ubajd>>. Acesso em: 30 dez. 2022.)

Fica mais determinado nesta atualização da lei o ideal de artistas pertencentes ao meio local que teria sua obra avaliada pelo Conselho de Cultura, a obra original, feita por um artista situado e avaliada pelos pares, implica algum sentido de conformidade com os ideais deste grupo, a troca de referencial simbólico e a validação do capital social entre os membros deste grupo que representaria a Cultura da e na cidade do Recife.

As obras públicas na cidade podem ser entendidas quantitativamente entre o recorte pesquisado e os anos 1986 a 2017 deste modo,

Quadro 06 – Número de obras entre 1948-1985 e 1986-2017.

DÉCADA	NÚMERO	%
1948-1985	36	40%
1986-2017	55	60%
Total	91	100%

Fonte: O autor (2022).

⁰² O busto do poeta Ascenso Ferreira, realizado antes da lei 7.427/61, em 1955, e que se encontra na Praça que leva o nome do poeta na Avenida Rio Branco, Bairro do Recife.

Das 55 obras realizadas nos anos posteriores, 17 pertencem a um único artista e foram realizadas em um projeto de circuito de esculturas⁰³ na cidade que homenageia figuras da cultura local por um único escultor, Demétrio Albuquerque. Considerando o circuito como obra única e não a unidade das obras em cada implantação (2007 e 2017), a tabela muda gravemente,

Quadro 07 – Número de obras entre 1948-1985 e 1986-2017 (Considerando o Circuito da Poesia como obra única).

DÉCADA	NÚMERO	%
1948-1985	36	48%
1986-2017	39	52%
Total	75	100%

Fonte: O autor (2022).

O equilíbrio entre a produção das três décadas pesquisadas e das outras três posteriores pode nos indicar que não se ampliou a prática de instalação de obras nas vias públicas, mas que o Estado não manteve interesse de ampliar a encomenda obras de arte públicas.

Portanto, podemos entender que o conjunto de obras realizadas neste primeiro momento, são em seu conjunto, um recurso patrimonial que fala de um tempo, de uma circunscrita na história da cidade e como tal deveria se preservada enquanto memória deste processo e da inscrição que este conjunto produz na paisagem da cidade. A incorporação destes artefatos em uma vivência de memória e de resgate deste patrimônio circunscreve e aponta para um momento na história da cidade do Recife⁰⁴.

03 O Circuito da Poesia em Recife é um itinerário cultural que passa por 17 esculturas erguidas ao ar livre em homenagem a ilustres escritores, poetas e músicos que viveram ou nasceram na cidade.

04 O quadro completo com as obras de 1948 - 2017 se encontram no Anexo C.

4. DO PÓ AO PÓ

A arte pública no Brasil esteve ligada ao ideal de que arte e cidade representava a modernidade. Esse desejo se materializava em vários centros urbanos do país. No Rio de Janeiro, então capital federal, os murais de Di Cavalcanti eram fixados em prédios e residências particulares; os azulejos com desenhos de Portinari no Palácio Capanema, projetado por Le Corbusier, que se entregava às novas referências de modernidade, juntamente com esculturas de Bruno Giorgi (Monumento à Juventude Brasileira 1948) os jardins de Burle Marx e obras de outros artistas modernistas. Em Pampulha, Belo Horizonte, Oscar Niemeyer projetava o conjunto monumental, em 1942, que se tornou um dos ícones do modernismo brasileiro e internacional, com painéis de Portinari e esculturas de Alfredo Ceschiatti. Brasília, a nova capital do país, reuniria em sua arquitetura modernista, murais de Athos Bulcão, assim como vários outros artistas que confeccionaram murais e escultura para comporem e adornarem as criações de Niemeyer. Cada uma dessas capitais tinha singularidades específicas quanto ao uso da arte em seus espaços urbanos.

Conforme aqui foi demonstrado, no Recife a arte pública conheceu também seu apogeu, contudo, influenciada por outras dinâmicas. Durante o período investigado, de 1948 até 1985, as obras de arte públicas no Recife, assim como suas políticas públicas e relações sociais que envolveram atores sociais diversos e, sobretudo, os artistas, estão inseridas em um contexto sociocultural, histórico e político específico particular, que a diferencia de outros contextos urbanos.

Os murais e esculturas aqui analisados representaram um momento importante na renovação da cidade do Recife, pois além da mera função de “adornar a cidade”, motivou a criação de uma sensibilidade artística mais ampla, criando condições para que, posteriormente, esse tipo de arte se tornasse presença obrigatória em edificações públicas e privadas. Como vimos nos capítulos anteriores deste trabalho, esse período demarca a criação de um determinado tipo de gosto associado às artes entre diferentes frações de elites no Recife, seja no embelezamento interior de residências, seja na disposição de esculturas nos jardins públicos e confecção de murais em prédios públicos e privados. É importante também salientar que o ideal modernista se pautaria por outros interesses estéticos e ideológicos, diferentemente do que ocorreu em São Paulo e Rio de Janeiro.

Inicialmente, esse tipo de arte aqui analisada cumpriu outros propósitos, estando ligada não apenas a estetização do espaço urbano, como também se tornando veículo para divulgação dos trabalhos de determinados artistas que emergiam na cena artística da capital, oriundos de uma elite econômica ligados à chamada aristocracia açucareira, com algumas exceções conforme analisamos. Por sua vez, a maioria desses artistas estiveram próximos do

Estado, através de relações pessoais e familiares. Geralmente eram escolhidos e comissionados, sem editais, para executarem obras em faixadas de prédios públicos ou no interior deles. No período áureo que esse tipo de arte floresceu, especialmente entre 1960 e 1970, além dos espaços públicos, muitos desses artistas realizaram também trabalhos em residências particulares, geralmente requisitados por arquitetos, inspirados nos cânones modernistas da época. Conforme analisamos nos capítulos anteriores, muitos desses trabalhos foram encomendados para comporem os interiores de casas modernistas e em alguns prédios públicos. No caso das residências, muitas foram demolidas para darem lugar a prédios residenciais de luxo. Tome-se como exemplo vários painéis de cerâmica da autoria de Francisco Brennand, muito requisitado pelos arquitetos nessa época para compor espaços residenciais, alguns atualmente deslocados para coleções particulares e outros destruídos.

A estetização dos espaços públicos, através da construção de murais e de outros artefatos artísticos, diferencia o contexto aqui analisado. Tratava-se de um projeto de embelezamento dos espaços, com forte influência de ideais civilizatórios sem, contudo, problematizar questões relativas ao patrimônio cultural, até então incipiente enquanto política pública no Estado. No contexto estudado, havia um ideário calcado no axioma de que arte pública era um tipo de expressão mais próxima do povo, produzindo uma comunicação mais direta, fundada numa linguagem mais acessível a diferentes segmentos sociais.

Convém também observar que no período aqui estudado a preservação de murais e esculturas não estava subordinada ao controle estadual nem federal, inclusive por não se tratar de bens tombados. A preocupação com a preservação desses bens como patrimônio cultural é relativamente recente, refletindo mudanças de perspectivas em relação ao que é definido atualmente como patrimônio cultural. É importante assinalar, como lembra Antonio Motta, que o ideal civilizatório teria ressonância no momento da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), em 1937, que pautou inicialmente sua política de patrimônio pelas noções de tradição e de civilização, referenciadas no passado glorificador da nação, que contemplava tombamentos de sítios históricos, de monumentos, igrejas barrocas e outras as edificações consideradas de valor histórico nacionais.

De certo modo, a produção dessa arte pública no Recife esteve associada ao gosto das elites intelectuais, sobremodo. Isso se reflete nas diferentes formas de representações plasmadas sobre os painéis, com uma forte tônica sobre o glorioso passado agrário do Estado, isto é, a nostalgia da Casa Grande, refletindo-se muito frequentemente nas criações de Lula Cardoso Ayres e de Cícero Dias. O lado épico foi por diversas vezes explorado por Francisco Brennand, seja no painel a Batalha dos Guararapes, seja através de motivos florais em alusão a exuberância tropical. As representações regionais não ficaram esquecidas. Em todos eles o

artista tenta reunir signos e representações da arte popular com a erudita, especialmente o barroco pernambucano.

Nos trabalhos de outros artistas, a exemplo de Abelardo da Hora e de Lula Cardoso Ayres há também formas, signos e representações de diferentes manifestações da cultura popular envolvendo o cotidiano de grupos feirantes, retirantes, trabalhadores rurais, festas de rua, religiosa e profana, assim como alusões à cultura sertaneja.

Esse universo simbólico representacional pouco a pouco foi se modificando após 1985, período da redemocratização do país que coincide com a promulgação da chamada Constituição Cidadã, em 1988. Conforme chama a atenção Antonio Motta,

“foi no contexto de redemocratização do país que emergiram variadas demandas políticas na esfera pública, traduzindo a crescente e complexa pluralidade da sociedade civil, com diferentes intersecções nos processos de construções identitárias, como raça, gênero, classe social, entre outras. Foi assim que novos sujeitos de direito ascenderam à cena pública, muitos deles oriundos de movimentos sociais que eclodiram ainda durante o processo de redemocratização do país, nos anos de 1980, tornando-se depois importantes porta-vozes das reivindicações de indígenas, de negros, de afrodescendentes, de quilombolas, de trabalhadores rurais, de jovens das periferias urbanas, de mulheres, de gays, de moradores de rua, de “sem-terra”, entre outras minorias”.

A era e apogeu da arte pública monumental no Recife, executada por nomes ligados às elites locais, cederam lugar a outros tipos de representações no espaço público. Entretanto, os murais aqui analisados passaram a ser visto como bens patrimonializáveis, a exemplo da recente a polémica que envolveu o painel Batalha dos Guararapes e dos murais de Lula Cardoso Ayres, no Aeroporto Guararapes, ainda em discussão onde deverá ser alocado. Se por um lado esse tipo de arte tem sido alvo de preocupação com a sua salvaguarda, a exemplo do levantamento de bens dessa natureza realizado pelo projeto Recife Arte Pública; por lado não há uma política de preservação desses bens pela prefeitura da cidade do Recife. Sendo elementos intrínsecos da arquitetura e parte integrante da paisagem cultural urbana, esses murais são visualizados no conjunto e nunca como peça única, passível de intervenção e restauro e por esta razão sua preservação depende de interesses específicos.

Outro aspecto a ser destacado é que estes murais, embora promovidos a categoria de patrimônios culturais da cidade, por meio do discurso oficial do município através da secretaria de cultura e turismo, não despertam interesse patrimonial para a maioria da população, tampouco ressonância identitária e de pertencimento. É importante lembrar, conforme assinala Antonio Motta, que

No caso das estátuas e monumentos públicos que são contestados se poderia pensar esse fenômeno a partir de situações de disputas, tensões, conflitos e negociações de sentido na busca pela redefinição daquilo que um determinado tipo de patrimônio cultural vem a representar para um grupo ou uma comunidade. Neste caso, a legitimidade de um bem cultural é proporcional ao sentido e significado que ele é capaz de despertar e produzir perante àqueles que neles se vêm representados, identificados e reconhecidos por meio de valores comuns, transmitidos e compartilhados socialmente pelo grupo ou comunidade a que pertence.

Conforme foi aqui analisado, de certo modo, se poderia questionar se esses murais produzem vínculo de pertencimento e, em muitos casos, fruição estética, com aqueles que vivenciam diariamente as paisagens nas quais estes artefatos estão inseridos. Provavelmente se trata mais de uma construção “de cima”, ou seja, da advinda da reivindicação de intelectuais e formadores de opinião, de políticas culturais no âmbito municipal e estadual do que propriamente uma preocupação da população em geral, especialmente daquela que transita nos locais em que tais obras se encontram alocadas. Uma demonstração dessa natureza foi o processo de deslocamento do mural a Batalha dos Guararapes para nova sede do Banco Santander em Boa Viagem. A comoção e polêmica se deu através de arquitetos, urbanista e intelectuais que reivindicaram o mural como parte constitutiva da paisagem urbana do centro da cidade, ícone característico do processo de modernização. Associada a esse clamor, outros casos análogos se repetem, a exemplo da dilapidação do parque das esculturas, no Marco Zero do Recife e o constante roubo de bronze e outros materiais escultóricos.

Como aqui já foi analisado, a própria noção de patrimônio cultural conheceu no presente novas perspectivas de entendimento, tornando-se alvo permanentes tensões, discussões e embates, notadamente depois de sua ampliação semântica e conceitual mais recente, inclusive com a patrimonialização das diferenças e dos chamados patrimônios sensíveis. Como observa Antonio Motta,

Em seu sentido mais amplo, patrimônios culturais podem também ser considerados como resultado do reconhecimento e afirmação de uma perspectiva mais inclusiva e plural de um grupo ou de uma comunidade e, no caso brasileiro, por extensão, do próprio patrimônio multiétnico oriundo de memórias plurais.

A cidade é um artefato em processo, que se modela e se transforma continuamente com a intervenção da própria população que dela se apropria. Neste sentido, cabe ressaltar que a arte urbana, na acepção mais contemporânea, arte de rua, tem mobilizado outros atores sociais da diversidade, impulsionando-os a ocuparem espaços os mais diversos, especialmente através do *grafitti* e de outras formas de expressão artísticas. Atualmente observa-se

uma maior politização no que se refere a arte de rua. Basta lembrar que após o golpe de 1964, nas principais cidades do país, os artistas adotaram como lema de que fazer arte era fazer política. No Recife isso se tornou mais evidenciado no período da redemocratização ou Constituinte com a *Brigada Portinari*, movimento que aglutinava os principais nomes da geração 68 a executarem murais nas ruas. No momento atual, a crítica social e a reivindicação de direitos diferenciados se tornou uma pauta importante entre jovens artistas das periferias urbanas que buscam, através do *grafitti* e de outras formas de expressões, reivindicar na arte de rua maior inclusão social.

Neste sentido, novas políticas públicas de cultura vêm apoiando ações de jovens das periferias urbanas que intervêm em diferentes superfícies, seja fachadas de edifícios, muros, laterais etc. Do mesmo modo que as intervenções artísticas passaram a ser diversificadas, não apenas sobre suportes permanentes, mas através de outros recursos, como música, performance, consideradas igualmente expressões artísticas da chamada arte de rua.

A cidade é movimento, é vida, cosmo desordenado, ocupada pela diversidade daqueles que buscam nela deixarem suas marcas de pertencimento. Diferente das intervenções agressivas das construtoras e incorporadoras que se apropriam da paisagem urbana para seus fins e interesses financeiros, os habitantes criam vínculos de afetividade com os lugares. A omissão do poder público, o descaso com o patrimônio cultural se evidencia a cada dia. A paisagem aqui descrita, seus murais e esculturas caminham para a ruína. Caso não haja vontade do poder público e de gestores de preservar o patrimônio cultural, de estimular e promover uma educação patrimonial mais inclusiva, que crie vínculos e sensibilize a população para a importância do que restou como testemunho de uma época aqui descrita, os murais e esculturas não tardarão a desaparecer e ao pó voltarão.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. **O Movimento modernista**. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942. Rio de Janeiro: Edições de Cultura da CEB, 1942. 81 p.
- APPADURAI, Arjun. **A Vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niteroi, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BANDEIRA, Ladjane. **Dados para uma História da Arte em Pernambuco**. Nordeste, Recife: Empresa Jornal do Comercio, ano III, n.2, 2 jul. 1960.
- BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado**. Estudos Avançados, v. 27, n. 79, p. 133-144, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder Simbólico**. Lisboa: Edições 70, 2020.
- BRASIL. Constituição (1937). **Constituição dos Estados Unidos do Brasil**. Rio de Janeiro, 1937. Disponível em. < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm >. Acesso em: 22 ago. 2022.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- BRITO, Ronaldo Correia de. Título da entrevista. [Entrevista concedida a] Cláudia Santos e Rafael Dantas. **Revista algomais**, Recife, dez. 2018. Disponível em: <https://revista.algomais.com/caminhamos-para-algo-novo-na-literatura/>. Acesso em: 10 set. 2022.
- BRITO NETO, José Bezerra de. **“Educar para o belo”**: arte e política nos salões de Belas Artes de Pernambuco 1929-1945. 2011. 144 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Companhia das Letras, 1990, 1ª ed [Le città invisibili, 1972] tradução: Diogo Mainardi.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL; INSTITUTO ABELARDO DA HORA. **Amor e Solidariedade: Abelardo da Hora 60 anos de arte**. Recife: CCBB/IHA, 2009.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. Edições 70, Lisboa, 2011.

CLÁUDIO, José. **Memória do Atelier Coletivo/Artistas de Pernambuco/Tratos da arte de Pernambuco**. Recife: Editoria CEPE, 2010

COSTA, E. R. R.; CASTILHO, M. S. DE. **Índice de arquitetura brasileira 1950-1970**. São Paulo: Universidade de São Paulo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Biblioteca, 1974.

COUCEIRO, S. C. . **(Re) construindo histórias: o projeto de restauro e requalificação do Engenho Massangana**. In: XXVI Simpósio Nacional da ANPUH, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH. São Paulo: Anpuh - SP, 2011. v. 1.

COULANGES, Fustel de. **La cit  antique**. Digitalização do original em francês pela editora LibrairieHachete. Disponível em: <<https://archive.org/stream/lacitantiqu00fust#page/n0/mode/2up>>. Acesso em: 22 ago. 2022.

COUTO, José Geraldo; CARVALHO, Mário César. **VIDA DO ESCRITOR FOI UM “VULCÃO DE COMPLICAÇÕES”**. Banco de Dados Folha - Acervo de Jornais. <http://almanaque.folha.uol.com.br/semana3.htm#:~:text=Em%20casa%20andava%20de%20robe,materna%20e%20paterna%2C%20ambas%20mulatas>. Acesso em: 25 de abril de 2023.

CPDOC | FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Verbete**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-comunista-brasileiro-pcb>. Acesso em: 22 ago. 2022.

CRESPON, Regina. O projeto educativo de José Vasconcelos no México p srevolucion rio: nacionalismo e modernidade. **Intell ctus**, Ano XV, n. 2, 2016, pp. 122 - 144

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DE OLIVEIRA GOMINHO, Zélia; Paulo de Moraes Rezende, Antônio. **Cidade vermelha: a experiência democrática no pós-Estado Novo Recife, 1945-1955**. 2011. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

GERMANO, Beta. Modernismo e América Latina. *In*: **Arte que acontece**. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/modernismo-e-america-latina/#:~:text=A%20Am%C3%A9rica%20Latina%2C%20afinal%2C%20foi,deveria%20ser%20access%C3%ADvel%20ao%20povo>. Acesso em: 20 março 2023.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Brasília, DF: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1996.

Imagens do Estado Novo – 1937-45. Direção de Eduardo Escorel. Rio de Janeiro: BRASIL 1500, 2016. (227min). Disponível em: < https://tamandua.tv.br/filme/?name=imagens_do_estado_novo_193745_episodio_2 >. Acesso em: 22 ago. 2022.

FAMÍLIA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24852/familia>. Acesso em: 09 de setembro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FRANCA, Rubem. **Monumentos do Recife**. Recife: Governo de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

FREYRE, Gilberto. **Lula descoberto pelos norte-americanos**. *In*: Jornal do Commercio, Recife, 21 out. 1945

FLUSSEM, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Organização de Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Nayfy, 2007. 224 p.

GASPAR, Lúcia. Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. *In*: **PESQUISA Escolar**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2003. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/instituto-arqueologico-historico-e-geografico-pernambucano/>. Acesso em: 20 DE abril de 2023.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 62-77.

HORA, A. DA; MAGALHÃES, A. **Algo Mais - A Revista de Pernambuco**. Revista Algo Mais, 2009. v. 44. Disponível em: <<http://www.revistaalgotmais.com.br/>>. Acesso em: 21 de junho. 2023.

KNAUSS, Paulo. **Imaginária urbana: escultura pública na paisagem construída do Brasil**. Paisagem e arte. Salgueiro, H. (org.). Paisagem e Arte. São Paulo: CBHA, 2000a.

Leite, Efrem de Lima Rafael. **Estética moderna do Design pernambucano: Lula Cardoso Ayres**. Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. Editora Fontes. São Paulo, 2018.

MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. **Tempo e homem em Gilberto Freyre**. Ciência & Trópico. Recife, v. 17, n. 1, p. 41-50, jan./jun. 1989.

MORAIS, Frederico. **Reescrevendo a história da arte latino-americana**. In: I Bienal do Mercosul. Porto Alegre, FBAAVM, 1997, p. 12-20 [Catálogo]

O Canto do Cinema São Luiz. **Lula Cardoso Ayres e o Cinema São Luiz**. YouTube, 2 de junho de 2017. 2min50s. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=t_RiqbGNYJA. . Acesso em: 15 de maio de 2023.

PACÍFICO, Fernando Augusto; CAVALCANTE, Alexandre Bezerra; FILHO, Gilberto Cunha de Sousa. História da Anatomia na Universidade Federal de Pernambuco. **Revista de Medicina e Saúde de Brasília**, Brasília, v. 3, n. 3, p. 253-275, set./dez. 2014. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/rmsbr/issue/view/344>. Acesso em: 10 set. 2022.

REMIGIO, Elizabet. **As brigadas muralistas e as campanhas de Arraes: arte e política na década de 1980**. Recife: Cepe, 2016.

ROMERO, Silvio (Org.). Explicações indispensáveis. In: _____. **Tobias Barreto: varios escritos**. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1900. p. IX-LIII .

SHAPIRO, Roberta. **Que é artificação?**. Sociedade e Estado, vol. 22, n. 1, p. 135-151, 2007.

SILVA, Joelmir Marques da. Praça da República e Jardim do Palácio do Campo das Princesas. In: CAVALCANTI, Maurício; CARNEIRO, Ana Rira Sá; VERAS, Lúcia Maria de S. C. (org.). **Burle Marx e o Recife: Um passeio pelos jardins da cidade**. 1. ed. Recife: CEPE, 2019. p. 75-86.

SOUSA, Herbert José de. Apresentação. In: FONSECA, R ; *et al.* **Contos para um Natal brasileiro**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/IBASE, 1996, p. 7-8.

Tatiana H. P. Lotierzo et Lilia K. M. Schwarcz, “Raça, gênero e projeto branqueador : ‘a redenção de Cam’, de modesto brocos”, *Artelogie* [En ligne], 5 | 2013, mis en ligne le 16 octobre 2013, consulté le 05 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/5242> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artelogie.5242>

VAINSENER, Semira Adler. Octávio de Freitas. In: **PESQUISA Escolar**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2005. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/octavio-de-freitas/>. Acesso em: 15 de abril de 2023.

**ANEXO A - FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DOS PRIMEIROS
INTEGRANTES DA ESCOLA DE BELAS ARTES DE PERNAMBUCO**

NOME	* - †	FORMAÇÃO	ONDE SE FORMOU	ATUAÇÃO PROFISSIONAL
Antão Bibiano Silva	1889 - 1969	Escultor	ENBA (1913).	Professor secundarista, cargos técnico- burocráticos municipais e federais.
Adalberto Afonso Marroquim	1888 -1957	Bacharel em Direito	Faculdade do Recife.	Professor secundarista e cargos burocráticos estaduais.
Abelardo de Albuquerque Gama	1896 - ?	Engenheiro-Arquiteto/ Bacharel em Ciências e Letras	Sem informação.	Professor secundarista e cargos burocráticos estaduais.
Álvaro Augusto Vieira do Amorim	1888 - ?	Pintor	Aluno de Telles Junior.	Professor secundarista, pintor, cenógrafo, técnico do Teatro Santa Isabel.
Baltazar José Estevão Dornellas da Câmara	1890 - 1982	Pintor	Aluno de Franz Hoepper, Carlos Fiedder e Irmãos Chambelland.	Pintor.
Domingos da Silva Ferreira	1897 - ?	Engenheiro Civil	Escola de Engenharia de Pernambuco.	Cargos técnicos Municipais.
Fédora do Rego Monteiro Fernandes	1890 - 1975	Pintora	ENBA, Académie Julian; Aluna de Brocos, Visconti, Gervais, Gultin, entre outros.	Professora secundarista.
Georges Henri Munier	1889 - ?	Arquiteto	Escola de Curso Especial da Cidade de Paris.	Sem info.
Heinrich August Johann Moser	1886 - 1947	Pintor-Vitralista	Escola Real de Artes Aplicadas (Baviera) Real Academia de Belas Artes de Munique (1909).	Pintor e vitralista.
Heitor da Silva Maia Filho	1901 - ?	Engenheiro-Arquiteto/ Pintor	Aluno de Telles Junior, Mauricéa, Heinrich Moser, Giacomo Palumbo.	Cargos técnicos municipais.
José Jayme Oliveira da Silva	1900 - ?	Engenheiro-Arquiteto	Escola Politécnica de Pernambuco	Sem info.
Joel Francisco Jayme Galvão	1895 - ?	Engenheiro Civil	Estudou na Escola de Engenharia de Pernambuco (1934).	Cargos técnicos municipais, diretor da EBAP de 4/3/1936 à 4/5/1943.
João Alfredo Gonçalves da Costa Lima	1888 - ?	Médico Cirurgião	Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro / Universidade Federal do Rio de Janeiro (1924).	Professor universitário; vice Reitor da UFPE em 1955.

Mário Luna de Castro Nunes	1889 - 1982	Pintor	Aluno de Telles Junior, Mauricéa, Henrich Moser, Giacono Polumbo.	Professor secundarista.
Vicente Murillo La Greca	1899 - 1985	Pintor	Instituto Superior Di Belle Arti-Roma (1924). Aluno de Henrique Bernadelli no RJ (1918-1919); Curso de Especialização de Pintura afresco em Roma (1937).	Pintor.

Fonte dos dados biográficos: Dimitrov (2013)

ANEXO B - FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DOS INTEGRANTES DO GRUPO DOS INDEPENDENTES

NOME	* - †	FORMAÇÃO	ATUAÇÃO PROFISSIONAL
Augusto Rodrigues	1913 - 1993	Trabalha no atelier de Percy Lau.	Ilustrador do Diário de Pernambuco (1933) e quando se transfere ao Rio de Janeiro, em 1936, colabora com outras publicações como O Estado de S. Paulo, O Cruzeiro etc.
Antão Bibiano Silva	1889 - 1969	ENBA (1913).	Professor secundarista, escultor de peças mortuárias, cargos técnico-burocráticos municipais e federais.
Carlos de Hollanda	1905 - 1938	Estudou escultura com Bibiano Silva.	Professor da Escola Técnico-Profissional Masculina do Recife.
Danilo Ramires Azevedo	1919 - ?	Aluno de Baltazar da Câmara e Rodolfo Lima no Ginásio Pernambucano.	Secretário de redação do Diário de Pernambuco. No Rio de Janeiro, por intermédio de Agamenon Magalhães, trabalha como repórter e paginador gráfico. Autor de teatro, foi também ator do Teatro Dulcina.
Elezier Xavier	1907 - 1998	Teve aulas com Mário Nunes, Baltazar da Câmara, Henrique Elliot. Por intermédio de Gilberto Freyre, é apresentado ao grupo modernista do Rio de Janeiro, onde frequenta aulas no Liceu de Artes e Ofícios.	Professor em diversos colégios do Recife.

José Francisco Lauria	1912 - ?	Escola Politécnica (inconcluso); monta atelier com Percy Lau, Carlos de Hollanda, Luiz Soares.	Caricaturista de jornais em Recife; depois de sua estada na Europa, passa a trabalhar na embaixada americana; em 1950, é diretor do Departamento de Desenho da Campanha Nacional Contra Tuberculose.
Luiz Soares	1875 - 1948	Aluno de Telles Júnior	Bancário.
Manoel Bandeira	1900 - 1964	Aluno de Eládio/Eládio? Cavalcanti e Bibiano Silva.	Ilustrador de jornais, livros e revistas em Pernambuco.
Nestor Silva	1911 - 1937	Autodidata.	Desenhista e caricaturista do Diário da Manhã (PE), Revista Para Todos (RJ), de livros como o Maxambombas e Maracatus de Mário Sette.
Percy Lau	1903 - 1972	Aluno de Heinrich Moser (1921); aluno de Carlos Oswald no Liceu de Artes e Ofícios - RJ (1938).	Ilustrador de livros e jornais de Pernambuco. Ilustrador do IBGE.
Hélio Feijó	1913 - 1991	No Rio de Janeiro, estuda com Carlos Chambelland (1929) e com Portinari (1932).	Desenha charges para o jornal O Globo. Como arquiteto, assume cargos públicos na prefeitura do Recife.

Fonte dos dados biográficos: Dimitrov (2013)

ANEXO C - CATALOGAÇÃO DE MURAI, ESCULTURAS E VITRAIS NO RECIFE

ARTISTA	TIPO	TÍTULO	ANO	LOCAL	BAIRRO	PÚBLICO/PRI-VADO	INTERNO/EXTERNO
Oferta Da Companhia Do Beberibe	Escultura	Fonte da Índia	1817	Praça Dezesete	Sto Antônio	público	externo
Louis Léger Vauthier	Vitral	Vitrais do Mercado de São José	1871	Mercado de São José	São José	público	externo
Antônio Moreira Ratto	Escultura	Fonte-Monumento a Guerra do Paraguai.	1875	Praça Maciel Pinheiro	Boa Vista	público	externo
Autor Desconhecido	Vitral	Vitral Abstrato	1882	Basílica da Penha	São José	público	interno
Autor Desconhecido	Vitral	Vitrais Sacros	1889	Igreja Matriz da Boa Vista	Boa Vista	público	interno
João Bereta De Carrara E Pedro Mayol	Escultura	Monumento ao abolicionista Joaquim Nabuco	1915	Praça Joaquim Nabuco	Sto Antônio	público	externo

Autor Desconhecido (Homenagem Do Instituto Arqueológico, Histórico E Geográfico De Pernambuco)	Escultura	Muro de Frei Caneca	1917	Largo das Cinco Pontas	São José	público	externo
Fundação Val D'osne	Escultura	A Cultura, A Lavou- ra, A Justiça e o Comércio	1917	Ponte Maurício de Nassau	Recife	público	externo
Bibiano Silva	Escultura	Busto de Jerônimo Telles Junior	1920	2º Jardim	Boa Viagem	público	externo
Casa Conrado	Vitral	Vitrais Sacros	1920	Igreja Matriz da Soledade	Boa Viستا	público	interno
Gastão Formenti	Vitral	Revolução Pernam- bucana de 1817 e Homenagem a Repú- blica	1920	Palácio do Campo das Princesas	Sto Antônio	público	externo
Bibiano Silva	Escultura	A Justiça e a Lei	1930	Palácio da Justiça	Sto Antônio	público	externo
Heinrich Moser	Vitral	Vitral Palácio da Justiça	1930	Palácio da Justiça	Sto Antônio	público	externo
Heinrich Moser	Vitral	Sem título	1930	Gabintete Português de Leitura	Sto Antônio	público	interno
Gastão Formenti	Vitral	Ciclos Econômicos	1932	Associação Comercial de Pernambuco	Recife	público	externo
Heinrich Moser	Vitral	Vitral Sacro	1932	Basílica do Carmo	Sto Antônio	público	interno
Heinrich Moser	Vitral	Vitral Sacro	1932	Igreja Matriz da Paróquia das Graças	Graças	público	interno
Autor Desconhecido	Vitral	Sem título	1933	ALEPE Novo Plenário	Sto Amaro	público	interno
Heinrich Moser	Vitral	Sem título	1933	Fundação Joaquim Nabuco	Derby	público	externo
Heinrich Moser	Vitral	Os Anfitriões	1939	Clube Inter- nacional do Recife	Madalena	privado	interno
Celso Antônio De Me- nezes	Escultura	Busto do Poeta Cas- tro Alves	1947	Praça Adolfo Cirne (Fa- cultade de Direito)	Sto Amaro	público	externo
Lula Cardoso Ayres	Mural	Sem Título	1947	Fachesf	Boa Viستا	privado	interno

Cícero Dias	Mural	Painéis Abstratos (cinco painéis)	1948	Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco - SEFAZ	Sto Antônio	público	interno
Fundação Escola Industrial De Pernambuco	Escultura	Busto do abolicionista Joaquim Nabuco	1949	Rua da Aurora	Sto Amaro	público	externo
Aurora De Lima	Vitral	Jarro de Flores	1951	Cinema São Luiz	Boa Viستا	público	externo
Hélio Feijó	Mural	Sem Título	1952	Biblioteca Popular de Casa Amarela	Casa Amarela	público	externo
Lula Cardoso Ayres	Mural	Sem Título	1952	Cinema São Luiz	Boa Viستا	público	interno
Abelardo da Hora	Escultura	Sertanejo	1955	Praça do Internacional	Madalena	público	externo
Armando Lacerda	Escultura	Busto do poeta Ascenso Ferreira	1955		Recife	público	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Os Violeiros	1956	Praça Treze de Maio	Sto Amaro	público	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Vendedor de Caldo de Cana	1956	Praça Treze de Maio	Sto Amaro	público	externo
Abelardo da Hora	Mural	Joaquim Nabuco e a Abolição da Escravatura	1956	Edifício Joaquim Nabuco	Sto Antônio	privado	externo
Alex Montalberto	Escultura	Busto de Olavo Bilac	1956	Praça Treze de Maio	Sto Amaro	público	externo
Autor Desconhecido	Vitral	Vitral da Antiga Estação Central	1956	Museu do Trem	São José	público	interno
Celso Antônio De Menezes	Escultura	Manoel Bandeira	1956	Espaço Par-ságada	Sto Amaro	público	externo
Abelardo da Hora	Mural	Painel em alto relevo	1957	Edifício José de Alencar	Boa Viستا	privado	externo
Abelardo da Hora	Mural	Mural baixo relevo em pedra sabão	1957	Edifício José de Alencar	Boa Viستا	privado	externo
Abelardo da Hora	Mural	Hora de Brincar	1957	Edifício Walfrido Antunes	Boa Viستا	privado	interno
Delfim Amorim	Mural	Sem Título	1958	Edifício Acaiaca	Boa Viستا	privado	externo
Francisco Brennand	Mural	Sinfonia Paſtoral	1958	Aeroporto dos Guararapes	Imbiribeira	público	interno
Lula Cardoso Ayres	Mural	Painéis do antigo Aeroporto dos Guararapes	1958	Aeroporto dos Guararapes	Imbiribeira	público	interno

Lula Cardoso Ayres	Mural	Sem Título	1959	Edifício INSS, Térreo	Sto Antônio	público	interno
Lula Cardoso Ayres	Mural	Sobrados do Recife	1960	Citibank	Recife	privado	interno
Lula Cardoso Ayres	Mural	Da série "Ciclos Econômicos"	1960	Salão Nobre UFRPE	Dois Irmãos	público	interno
Lula Cardoso Ayres	Mural	Sem Título	1960	Edifício Al Mare	Sto Antônio	privado	interno
Abelardo da Hora	Escultura	Escultura Lúdica	1961	Praça da Torre	Torre	público	externo
Francisco Brennand	Mural	O Canavial	1961	Museu do Homem do Nordeste	Casa Forte	público	externo
Francisco Brennand	Mural	Batalha dos Guararapes	1962		Sto Antônio		externo
Francisco Brennand	Mural	Sem Título	1962	Agência Centro do Banco do Brasil, 10º andar	Recife	público	interno
Paulo Werneck	Mural	Sem Título	1962	Banco do Brasil	Recife	privado	externo
Borsoi	Mural	Sem título	1964	Edifício Sto Antônio	Sto Antônio	privado	interno
Francisco Brennand	Mural	Sem Título	1964	Igreja de São José	São José	público	externo
Adão Pinheiro	Mural	Sem Título	1965	Câmara Municipal do Recife	Boa Vista	público	interno
Francisco Brennand	Mural	O Grande Sol	1965	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães	Boa Vista	público	interno
Corbiniano Lins	Mural	Revoluções Pernambucanas (1817, 1824, 1948)	1967	Praça General Abreu e Lima	Sto Amaro	público	externo
Francisco Brennand	Mural	O Grande Floral	1968		Sto Antônio	privado	externo
Paulo Roberto	Mural	Painel de Placas de Concreto	1968	SUDENE	Cidade Universitária	público	externo
Delfim Amorim	Mural	Sem Título	1969	Edifício Barão do Rio Branco	Boa Vista	privado	externo
Francisco Brennand	Mural	A Juventude	1969	Banco Santander	Parnamirim	privado	externo
Francisco Brennand	Mural	Sem título	1970	Reitoria UFPE	Cidade Universitária	público	externo

Lula Cardoso Ayres	Mural	Sem Título	1970	Sport Clube	Madalena	privado	interno
Francisco Brennand	Mural	Homenagem a Pelé	1971	Federação Pernambucana de Futebol	Boa Viستا	público	externo
Francisco Brennand	Mural	Sem Título	1971	Edifício Círculo Católico	Boa Viستا	privado	interno
Francisco Brennand	Mural	Mandala	1971	Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco	Sto Amaro	público	externo
José Cláudio	Escultura	Jangadeiro	1971		Recife	público	externo
Francisco Brennand	Mural	OFICINA BRENNAND	1971	Propriedade Stos Cosme e Damião	Várzea	privado	interno
Abelardo da Hora	Escultura	Monumento ao Gari	1972		Sto Amaro	público	externo
	Mural	Sem Título	1972	EDIFÍCIO SAHARA	Boa Viagem	privado	externo
Tiago Amorim	Mural	A Vitória de Cristo sobre as Feras	1972	Tribunal Regional do Trabalho da 6ª Região	Recife	público	interno
Aurora De Lima	Vitral	Vitral Figurativo	1973	Biblioteca Central da UFPE	Cidade Universitária	público	externo
Anchises Azevedo	Mural	Sem Título	1974	Barão de São Borja	Soledade	privado	externo
Francisco Brennand	Mural	Sem Título	1974	ATI: Agência de Tecnologia da Informação	São José	público	interno
Paulo Neves	Mural	Sem Título	1974		Boa Viagem	privado	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Monumento a Restauração Pernambucana	1975	Praça Sérgio Loreto	São José	público	externo
Francisco Brennand	Mural	Batalha do Riachuelo	1974	Praça Onze de Junho	Sto Amaro	público	externo
Francisco Brennand	Mural	Mergulhadoras	1975	Sport Clube do Recife	Madalena	privado	interno
Paulo Neves	Mural	Sem Título	1975	Edifício Sede da CELPE	Boa Viستا	privado	externo
Athos Bulcão	Mural	Sem Título	1976	Edifício Gropius	Boa Viagem	privado	externo

Betânia Brendle	Vitral	Vitral Abstrato	1976	Villa Digital (FUNDAJ)	Apipucos	público	interno
Francisco Brennand	Mural	Sem Título	1976	Prefeitura do Recife	Recife	público	interno
Francisco Brennand	Mural	Sem Título	1976	Prefeitura do Recife	Recife	público	externo
Ferreira	Vitral	Vitral Figurativo	1977	CHESF	San Martim	público	externo
Mirella Andreotti	Mural	Sem Título	1977	CHESF	San Martim	público	interno
Inalda Xavier	Mural	Sem Título	1978	Departamento de Agronomia - UFRPE	Dois Irmãos	público	externo
Francisco Brennand	Mural	Mural Chesf	1979	CHESF	San Martim	público	interno
Ricardo Andrade	Mural	Sem Título	1979	Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco - SEFAZ	São José	público	externo
Francisco Brennand	Mural	Sem Título	1980	Shopping Center Recife	Boa Viagem	privado	externo
Francisco Brennand	Mural	Sem título	1980	Antiga Loja Mesbla - atual Lojas Riachuelo	Boa Vista	privado	externo
José Cláudio	Escultura	Escultura Casal de Dançarinos	1980	Estação Central do Metrô	São José	público	externo
Autor Desconhecido (Homenagem Do Instituto Arqueológico, Histórico E Geográfico De Pernambuco)	Escultura	Busto de Frei Caneca	1981	Largo das Cinco Pontas	São José	público	externo
Cícero Dias	Mural	Painel Frei Caneca	1982	Casa da Cultura	Sto Antônio	público	
Corbiniano Lins	Escultura	O Pescador	1983		Sto Antônio	público	externo
Lula Cardoso Ayres	Mural	Paisagens das Regiões Pernambucanas Viútas do Trem	1984	Estação Central	São José	público	interno
Lula Cardoso Ayres	Mural	Paisagens das Regiões Pernambucanas Viútas do Trem	1984	Estação Central	São José	público	interno
Mariane Peretti	Mural	Sem Título	1984		Ilha do Leite	privado	externo

Zé Cotó (José Faustino Da Costa)	Escultura	Mãe com Criança	1984	Praça Chora Menino	Boa Vista	público	externo
Zé Cotó (José Faustino Da Costa)	Escultura	Violeiro, Sanfoneiro e Bumba meu Boi,	1984	Estação Central do Metrô	São José	público	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Escultura do poeta Augusto dos Anjos	1985	Praça da República	Sto Antônio	público	externo
Walter Kershaw	Mural	Sem Título	1985	Estação Central do Metrô	São José	público	interno
Francisco Brennand	Mural	Mural Castro Alves	1986	Museu Militar do Forte do Brum	Recife	público	interno
Jota Mendes	Mural	Sem título	1986	Recife Praia Hotel	Pina	privado	externo
Francisco Brennand	Mural	Mural Casa Grande Senzala	1988	Casa-Museu Magdalena e Gilberto Freyre	Apipucos	público	externo
Antônio Duarte Montenegro	Mural	Memorial Gilberto Freyre	1990	Casa-Museu Magdalena e Gilberto Freyre	Apipucos	público	interno
Ricardo Andrade	Mural	Sem Título	1992	Parque de Exposições Professor Antônio Coelho	Cordeiro	público	interno
Demetrio Albuquerque Silva Filho							
Eric Perman E Luiz Augusto Rangel"			1993	Sto Amaro	Rua da Aurora		
Abelardo da Hora	Escultura	Monumento aos Heróis da Revolução de 1817	1994	Praça da República	Sto Antônio	público	externo
Francisco Brennand	Mural	Sem Título	1994	Edifício Ana Regina	Boa Vista	privado	externo
José Joaquim Rodrigues	Escultura	Monumento da Amizade Porto/Recife	1994	Praça Cidade do Porto	Boa Viagem	público	externo
Petrônio Cunha	Mural	Sem Título	1995	Tribunal de Contas da União	Sto Amaro	público	externo
Marianne Peretti	Vitral	Vitral Abstrato	1995	Tribunal Regional Federal	Recife	público	interno

Francisco Brennand	Escultura	Águia Aprisionada	1995	Tribunal Regional Federal	Recife	público	externo
Petrônio Cunha	Mural	Sem Título	1995	Tribunal de Contas da União	Sto Amaro	público	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Busto do escritor Eça de Queiroz	1996	Praça de Queiroz	Madalena	público	externo
Aloísio Magalhães	Mural	Cartema	1997	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães	Boa Viستا	público	interno
Francisco Brennand	Mural	A Justiça se Faz	1997	Fórum Thomaz de Aquino Cyrillo Wanderley	Sto Antônio	público	interno
Francisco Brennand	Mural	A Justiça se Faz	1997	Fórum Thomaz de Aquino Cyrillo Wanderley	Sto Antônio	público	interno
Francisco Brennand	Mural	A Juventude	1997	Fórum do Juizado de Menores do Recife	Boa Viستا	público	externo
Marianne Peretti	Vitral	Vitral Abstrato	1997	Fórum Thomas de Aquino	Sto Antônio	público	interno
José Cláudio	Mural	Sem Título	1998	Secretaria da Educação	Apipucos	público	interno
Malangatana	Mural	Sem Título	1998	Fundação Joaquim Nabuco	Casa Forte	público	interno
Francisco Brennand	Mural	Terra do Sol	1999	Fórum do Recife	Ilha do Leite	público	interno
José Paulo	Mural	Sem Título	1999		Boa Viستا	privado	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Escultura de Gilberto Freyre	2000	Praça de Apipucos	Apipucos	público	externo
Cícero Dias	Mural	Rosa dos Ventos	2000	Praça do Marco Zero	Recife	público	externo
Corbiniano Lins	Mural	Sem Título	2000	Companhia Editora de Pernambuco - CEPE	Sto Amaro	público	externo
Francisco Brennand	Escultura	Parque de Escultura	2000	Marco Zero	Recife	público	externo

José Paulo	Mural	Sem Título	2000		Sto Antônio	privado	externo
Ypiranga Filho	Escultura	Ogum do Recife	2001	Museu da Abolição	Madalena	público	interno
Augusto Ferrer, Eddy Polo, Jorge Alberto E Lúcia Padilha Cardoso	Escultura	Carne de Minha Perna	2004	Rua da Aurora	Sto Antônio	público	externo
Autor Desconhecido	Escultura	Maurício de Nassau	2004	Praça da República	Sto Antônio	público	externo
Autor Desconhecido	Mural	Painel Batalha das Salinas	2004	Praça Batalha das Salinas	Sto Amaro	público	externo
Grupo Carga E Descarga	Mural	Sem Título	2004	Parque de Exposições Professor Antônio Coelho	Cordeiro	público	interno
João Câmara	Mural	Cinco Continentes	2004	Aeroporto dos Guararapes	Imbiribeira	público	interno
Maurício Silva, Márcio Almeida E Flávio Emanuel	Mural	Sem Título	2004	Casa da Cultura	Sto Antônio	público	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Monumento ao Frevo	2005	Rua da Aurora	Sto Amaro	público	externo
Corbiniano Lins	Escultura	Monumento ao Mascate I	2005	Praça do Diário	Sto Antônio	público	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Monumento a Zumbi	2006	Pátio do Carmo	São José	público	externo
Ferreira	Mural	Sem Título	2006	Companhia Editora de Pernambuco - CEPE	Sto Amaro	público	externo
Francisco Brennand	Escultura	Obelisco em homenagem aos 350 anos da Restauração Pernambucana	2006	Cais da Alfândega	Recife	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Clarice Lispector	2007	Praça Maciel Pinheiro	Boa Vista	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Capiba	2007	Rua do Sol	Sto Antônio	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Ascenso Ferreira	2007	Cais da Alfândega	Recife	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Carlos Pena Filho	2007	Praça do Diário	Sto Antônio	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	João Cabral de Mello Neto	2007	Rua da Aurora	Sto Amaro	público	externo

Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Chico Science	2007	Rua da Moeda	Recife	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Portal do Poeta Manoel Bandeira	2007	Rua da Aurora	Sto Amaro	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Solano Trindade	2007	Pátio de São Pedro	São José	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Antônio Maria	2007	Rua do Bom Jesus	Recife	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Joaquim Cardozo	2007	Ponte Maurício de Nassau	Recife	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Mauro Mota	2007	Praça do Sebo	Sto Antônio	público	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Memorial aos Retirantes	2008	Parque Dona Lindú	Boa Viagem	público	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Miguel Arraes	2008	Aeroporto Internacional do Guararapes	Imbiribeira	público	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Monumento ao Maracatu	2008	Praça das Cinco Pontas	São José	público	externo
Ferreira	Mural	Brincadeira de Roda (Ciranda)	2008	Prefeitura do Recife	Recife	público	externo
Cristina Pozzopon	Escultura	Memorial Pessoas Imprescindíveis	2009	Rua da Aurora	Sto Amaro	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Monumento a Dom Helder Câmara	2009	Praça Maciel Pinheiro	Boa Viãta	público	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Enéas Freire e o Galo da Madrugada	2010	Praça Sérgio Loreto	São José	público	externo
Nuca De Tracunhaém	Escultura	Leões	2011	1º Jardim	Boa Viagem	público	externo
Abelardo da Hora	Escultura	Paulo Freire	2013	Lago do Cavouco	Cidade Universitária	público	externo
Christina Machado	Mural	Da série Artérias	2013	Galeria Aberta do Bar Central	Sto Amaro	privado	externo
Jairo Arcoverde E Betty Gatis	Mural	Sem Título	2013	Galeria Aberta do Bar Central	Sto Amaro	privado	externo
Rinaldo Silva	Mural	Sonho	2013	Galeria Aberta do Bar Central	Sto Amaro	privado	externo
Cristina Pozzopon	Escultura	Monumento ao Nunca Mais	2014	Rua da Aurora	Sto Antônio	público	externo
José Roberto	Escultura	Busto de Pelópidas Silveira	2015	Rua da Aurora	Sto Amaro	público	externo

Maurício Silva	Mural	Sem Título	2015	Galeria Aberta do Bar Central	Sto Amaro	privado	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Naná Vasconcelos	2017	Praça do Marco Zero	Recife	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Alberto da Cunha Melo	2017	Parque 13 de maio	Sto Amaro	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Ariano Suassuna	2017	Rua da Aurora	Sto Amaro	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Celina Holanda	2017	Avenida Beira Rio	Torre	público	externo
Demetrio Albuquerque Silva Filho	Escultura	Liêdo Maranhão	2017	Praça Dom Vital	São José	público	externo
Autor Desconhecido	Vitral	Vitrais Sacros		Basílica do Sagrado Coração de Jesus	Boa Viستا	público	interno
Autor Desconhecido	Vitral	Acervo de Vitrais		Instituto Ricardo Brennand	Várzea	privado	interno
Azulejos Portugueses E Holandeses	Mural	Sem Título, XVII		Convento de Sto Antônio	Sto Antônio	público	interno
Braz Marinho	Escultura	Elos Cambiáveis		Museu da Abolição	Madalena	público	interno
Casa Conrado	Vitral	Vitrais Sacros		Igreja Matriz do Espinheiro	Espinheiro	público	interno
Corbiniano Lins	Escultura	O Carteiro		Rua do Sol	Sto Antônio	público	externo
Delfim Amorim	Mural	Sem Título	1965	IMIP	Coelhos	público	externo
Fundição J.j. Ducl & Fils	Escultura	Divindades Clássicas: Juno, Diana, Ceres, Flora, Diana de Gabis, Têmis, Veستا, Níobe e Minerva		Praça da República	Sto Antônio	público	externo
Marianne Peretti	Vitral	Vitral Abstrato		Igreja Nossa Senhora de Fátima	Boa Viagem	público	interno
Marianne Peretti	Vitral	Vitrais Sacros		Inspetoria Salesiana do Nordeste do Brasil	Boa Viستا	público	interno
Petrônio Cunha	Mural	Sem Título		Caixa Econômica Federal	Sto Antônio	público	externo

Fonte: o Autor (2022).



UNIVERSIDADE
FEDERAL
DE PERNAMBUCO

