



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – DOUTORADO
LINHA DE PESQUISA: CULTURA E MEMÓRIA**

**“QUEM SE ASSOCIA SE AFIA”:
HISTÓRIA(S) SOBRE A PROFISSIONALIZAÇÃO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS
EM PERNAMBUCO**

RECIFE

2017

JOSÉ BEZERRA DE BRITO NETO

**“QUEM SE ASSOCIA SE AFIA”:
HISTÓRIA(S) SOBRE A PROFISSIONALIZAÇÃO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS
EM PERNAMBUCO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como parte dos requisitos para à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Beatriz Guimarães Neto

Linha de Pesquisa: Cultura e Memória

RECIFE

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

B862q Brito Neto, José Bezerra.
“Quem se associa se afia” : história(s) sobre a profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco / José Bezerra Brito Neto. – 2017.
274 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regina Beatriz Guimarães Neto.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-graduação em História, 2017.
Inclui referências, apêndices e anexos.

1. História. 2. Artes. 3. Artistas. 4. Associações profissionais – Recife (PE).
I. Guimarães Neto, Regina Beatriz (Orientadora). II. Título

981.34 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2017-264)

JOSÉ BEZERRA DE BRITO NETO

“QUEM SE ASSOCIA SE AFIA”:

**HISTÓRIA(S) SOBRE A PROFISSIONALIZAÇÃO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS
EM PERNAMBUCO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial
para à obtenção do título de Doutor em História

Aprovada em 03/10/2017

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora- Prof^a. Dr^a. Regina Beatriz Guimarães Neto- UFPE

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Júnior – USP

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira - UFPE

Prof^a. Dr^a .Joana D’arc de Sousa Lima – UFPE

Prof. Dr. Pablo Francisco de Andrade Porfírio- UFPE

A pesquisa que resultou neste trabalho contou com o apoio da CAPES, pelo período de quarenta e oito meses, e da FACEPE para realização de estágio de mobilidade na Universidade de São Paulo (USP), pelo período de seis meses.

*À Adelaide Azevedo, a Alexandre Augusto e à Ellen Amaral, pelo mais
perto do incondicional.*

Aos amigos, pelo compromisso-irmandade- distância.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A minha orientadora Prof^a. Dr.^a Regina Beatriz, desde o começo, pelo acolhimento, ensinamentos, leituras, críticas e palavras de força, muito obrigado. Aos professores do PPGH – UFPE pelo compromisso com a formação de pesquisadores dedicados e apaixonados pela história. Aos arquivos e instituições de pesquisa de Pernambuco que me receberam com muito profissionalismo: Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), Arquivo Público Jordão Emerenciano, Museu do Estado de Pernambuco (MEP), Arquivo Denis Bernardes da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Às instituições de cultura do Estado de São Paulo que me proporcionaram um contato com uma documentação fascinante: Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Museu do Estado de São Paulo (MASP), Museu de Arte Contemporânea – MAC da USP, em especial à amiga e arquivista Silvana Karpinski, ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), em especial à Prof. Dr. Ana Paula Simione. Ao Prof. Dr. Francisco Alambert do PPGH – USP, por me receber na instituição para orientação no estágio de mobilidade discente e por suas ricas e descontraídas aulas de crítica de arte. Ao artista plástico Silvio Hansen, pelas entrevistas, conversas e pistas dadas para adentrar ao universo da AAPPE, e ao artista plástico Jobson Figueiredo, pelas entrevistas e por permitir realizar pesquisas em seu arquivo pessoal, muito obrigado.

Aos amigos da vida: Humberto Miranda, Juliana Andrade, Pablo Porfirio, Helder Remigio, Karlene, Elisabet, Ieda, Manu Arruda, Raquel, Ana Luísa, Henrique Daniel, José Rodrigues, Hugo Coelho, Marcio Ananias, Marcelo, Alexandre e Carlos Bitencourt, Cristiane Feitosa, Larisa Cisne, Mercês, Diomedes, Luis Henrique, Eduardo Sarmiento, Gabriel Navarro, Monica, Joana D'arc, Denise Nalini, Sylvia Couceiro, Lúcia Falcão, Ângela Grillo, Monalisa Rios, Emanuelle Albuquerque, Daiane Campos, Viviane Sarmiento, Danielle da Silva, Marta Margarida, muito obrigado.

Às minhas tias Raquel e Débora por financiarem meus estudos. À minha querida mãe pela sensibilidade, afetividade e amor, ao meu irmão e ao meu pai. E à Ellen Amaral, pela parceria repleta de amor, companheirismo, força e muita poesia, dedico à você este trabalho, muito obrigado.

A todos os artistas plásticos citados, nesse trabalho, um MUITÍSSIMO Obrigado!

“Pensava-se está no porto, e de novo se é lançado ao alto mar” (Leibiniz apud Deleuze, 2008, p. 174).

RESUMO

A concepção de artista é construída de acordo com as operações de cada campo, momento e lugar. Esta tese tem como motivações analisar as condições históricas em que foram empreendidas uma série de debates em torno da profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco, na segunda metade do Século XX. A profissionalização dos artistas plásticos no Brasil partilhou seus múltiplos caminhos com os campos políticos e suas linguagens, a partir de um *modus operandi* que garantia o exercício profissional de uma atividade, que sempre foi marcada pelo diletantismo e uma espécie de autonomia cristalizada em representações culturais. Para isso, busquei analisar o debate sobre a profissionalização em múltiplos espaços que passaram a legitimar as práticas artísticas enquanto status de profissão. Como o caso de duas associações de artistas que atuavam no período pesquisado e que desenvolveram critérios para o reconhecimento profissional da categoria: a Associação Internacional de Artes Plásticas (AIAP), fundada em 1948, com sede na França, e com sócios no Brasil e em Pernambuco; além da Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco (AAPPE), criada em 1968, com sede em Recife. As associações de artistas plásticos investiram na criação de critérios práticos para identificar e atribuir o título de profissional para os artistas que faziam parte delas, elaborando um conjunto de temas a serem discutidos em torno das identidades profissionais: propriedade intelectual, indústria e desenvolvimento, previdência social, educação, políticas públicas, mercado, etc. Esta tese ainda analisa as relações e mediações estabelecidas pela Escola de Belas Artes de Pernambuco entre as áreas da arquitetura e artes plásticas, demonstrando como a profissionalização destes dois setores dialogou constantemente e instaurou disputas na formação de um campo cultural na cidade do Recife. O nosso recorte temporal adentra os anos de 1950 a 1970, recuando e avançando em alguns momentos, em busca de uma análise das práticas profissionais e apropriações do universo trabalhista feita pelos artistas plásticos recifenses. Ao tomar o momento político e social destas décadas como período que incorporava as discussões em torno do novo papel dos trabalhadores no Brasil a partir da “ideologia desenvolvimentista”, da migração de trabalhadores, consolidação do capitalismo industrial, podemos tentar compreender as novas relações da produção e função das artes plásticas na cultura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: História da Arte e Política. Profissionalização. Associações de Artistas.

ABSTRACT

The artist's conception is built according to the operations of each field, time and place. This thesis is motivated to analyze the historical conditions that have undertaken a series of debates around the professionalization of artists in Pernambuco in the second half of the twentieth century. The professionalization of artists in Brazil shared its multiple paths with political fields and their languages, from a *modus operandi* that guaranteed the professional exercise of an activity, which has always been marked by dilettantism and a kind of crystallized autonomy in cultural representations. For this, I tried to analyze the debate on the professionalization in multiple spaces that became legitimate artistic practices as a profession status. As the case of two associations of artists who worked in the period surveyed, and developed criteria for professional recognition in the category: the International Association of Fine Arts (AIAP), founded in 1948, with headquarter in France, and partners in Brazil and Pernambuco and the Artists Association Plastics Pernambuco Professionals (AAPPE), established in 1968, with headquarter in Recife. The plastic artists associations invested in the creation of practical criteria to identify and assign the title of professional to the artists who were part of them, developing a set of topics to be discussed around the professional identities: intellectual property, industry and development, social security, education, public policy, market, etc. This thesis still analyzes the relations and mediations established by Escola de Belas Artes de Pernambuco between the architecture areas and plastic arts, demonstrating how the professionalisation of these two sectors dialogued and established disputes in the formation of a cultural field in Recife. Our time frame enters the years of 1960 and 1970 in search of an analysis of professional practices and appropriation of the labor universe made by recifenses artists, who made up these two institutions. Taking the political and social moment these decades as a period that incorporated the discussions on the new role of workers in Brazil from the "developmentalist ideology" of labor migration, consolidation of industrial capitalism, we will understand the new relations of production and function of arts in Brazilian culture.

KEYWORDS: Art History and Politics. Professionalisation. Artists associations.

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS

AAPPE – Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco

ABAP – Associação Brasileira de Artes Plásticas

AIAP – Associação Internacional de Artes Plásticas

AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte

ARTENE – Associação de Artesãos do Nordeste

CAC UFPE – Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco

EBAPE – Escola de Belas Artes de Pernambuco

EMETUR – Empresa de Turismo do Recife

EMPETUR – Empresa de Turismo de Pernambuco

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco

FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

IAC – Instituto de Arte Contemporânea

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

MAC Olinda – Museu de Arte Contemporânea de Olinda

MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAM – Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MEP – Museu do Estado de Pernambuco

SAMR – Sociedade de Arte Moderna do Recife

SUDENE – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste

ONU – Organização das Nações Unidas

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Selo de Certificação da AIAP, 1970.....	40
Figura 2: Relatório sobre a investigação Preliminar relativa à criação de uma Associação Internacional de Artistas nas Artes Plásticas. UNESCO, 1952.....	41
Figura 3: Certificado Internacional do Artista para Administração de Aduanas.....	49
Figura 4: Modelo da Carteira de Artista da AIAP.....	50
Figura 5: Emblemas comemorativos dos anos da UNESCO. Victor Vasarely, 1970.....	54
Figura 6: Carteira de Membro da Associação Internacional de Artistas Plásticos. Abelardo da Hora. .	57
Figura 7: Abelardo discursando pelo Conselho Mundial da Paz.	59
Figura 8: Registro Geral Abelardo da Hora. Prontuário DOPS	61
Figura 9: Trecho da Autobiografia apresentada por Abelardo da Hora ao Partido.....	64
Figura 10: Ficha de Matrícula de Abelardo da Hora na EBAPE, 1941	67
Figuras 11: Exposição Oficina Pernambucana, 1967.....	77
Figura 12: Meninos do Recife. Desenho 1. Nanquim s/papel - 44.9 x 32.9.....	78
Figura 13: Abelardo da Hora contra os pichadores.....	81
Figura 14: Lula Cardoso Ayres, ao fundo o “FREVO”. FOTO de John M Scott. Revista O Nordeste, 1945.....	87
Figura 15: "Um ângulo do atelier de Lula Cardoso Ayres". Foto: Frederic James, 1945.....	90
Figura 16: <i>Charge</i> Augusto Rodrigues. Jornal Diário de Pernambuco, 17 ago. 1948.	94
Figura 17: Folha da Manhã. Recife, 14 maio1951.....	101
Figura 18: Folha da Manhã. Recife, 19 jul. 1951.....	103
Figura 19: Telegrama informando a recusa das obras de Abelardo da Hora e da SAMR pela Bienal.	104
Figura 20: Revista Nordeste, jan./fev. 1952	111
Figura 21: Diário da Noite. 10 nov. 1960.....	117
Figura 22: Catálogo Coletiva de Artes Plásticas dos Servidores da SUDENE. 1969	120
Figura 23: Mulher Rendeira. Escultura em granito. José Claudio	130
Figura 24: "Porco Empalhado". Nelson Leiner, 1966.....	137
Figura 25: Diário de Pernambuco. Recife, 11 jun. 1970.....	141

Figura 26: Revista Veja. Passado Esquecido, 1979	142
Figura 27: Arte e Outras. Artistas como uma Classe. CAMARA, João. Diário de Pernambuco. Recife, 01 set. 1968.	144
Figura 28: Catálogo Salão Azul. AAPPE, 1969.....	154
Figura 29: Logomarca da Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco.	156
Figura 30: Pátio de São Pedro. Recife. Foto: BRITO NETO, José, 2016.....	159
Figura 31: Diário de Pernambuco. FEIRA DE ARTE. Recife, 20 mar. 1970.....	161
Figura 32: Diário de Pernambuco. Turismo. Recife, 28 fev. 1970.	162
Figura 33: Diário de Pernambuco. Recife, 01 maio 1970.	165
Figura 34: Jornal do Commercio. Caderno 1. Recife, 15 de jul. 1970.....	170
Figura 35: Jornal do Commercio. Caderno IV. Recife, 12 de abr. 1970.....	172
Figura 36: Jornal do Commercio. Caderno IV. "Um Não a Pré Bienal". Recife, 15 de mar. 1970.	173
Figura 37: Brasão e Logomarca da Indústria de Azulejos Brennand.....	175
Figura 38: Diário de Pernambuco. Terceiro Caderno. Recife, 29 de mar. 1970.	175
Figura 39: Jornal do Commercio. Caderno IV. Recife, 12 abr. 1970.....	180
Figura 40: Jornal do Comércio e Gazeta de Alagoas, 17 abr. 1970.....	183
Figura 41: Diário de Pernambuco. Inauguração Solene da Prévia Bienal. Recife, 16 jul. 1970.....	184
Figura 42: Fachada da Sede da AAPP-PE.....	193
Figura 43: Carteia de sócio da AAPP-PE.....	194
Figura 44: Fachada da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Fotografia de Benício W. Dias, 1956	203
Figura 45: Revista Escola de Belas Arte de Pernambuco. Ano I. Número 1, 1957	209
Figura 46: Diário de Pernambuco. Recife, 19 de ago. 1951.	220
Figura 47: Diário de Pernambuco. Recife 14 de abr. 1958.	223
Figura 48: Mural de Brennand em Miami. Prédio da Bacardi com mural pintado pelo artista em 1962	231
Figura 49: Jornal do Comércio. Cardeno C. Recife, 03 jan. 1989.	237
Figura 50: Catálogo da Exposição, 2017.....	250

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO OU QUE PROFISSÃO É ESTA?	15
1	O DEBATE INTERNACIONAL SOBRE A PROFISSÃO DO ARTISTA	32
1.1	ARTES NO PÓS-GUERRA: TEMPOS DE POLÍTICAS E ANGÚSTIAS	34
1.2	UNESCO, ARTES PLÁSTICAS E DIPLOMACIAS	38
1.3	O CASO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS (AIAP)	40
1.4	O ARTISTA PROFISSIONAL PARA A AIAP	50
1.5	ABELARDO DA HORA, O DELAGADO DA AIAP, UM ARTISTA OPERÁRIO	57
2	POR UMA CULTURA PROFISSIONAL	84
2.1	A IMAGEM PÚBLICA DO ARTISTA: NEGOCIAÇÕES PROFISSIONAIS E INTERNACIONAIS.....	87
2.2	PERNAMBUCO S.A.	94
2.3	BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO E A CONSTRUÇÃO DO <i>HABITUS</i> PROFISSIONAL.....	98
2.4	ARTE E AS RELAÇÕES COM AS ELITES LOCAIS	110
2.5	ARTE E DESENVOLVIMENTO.....	115
3	A REUNIÃO PROFISSIONAL. ASSOCIAÇÃO DE ARTISTAS PLÁSTICOS PROFISSIONAIS DE PERNAMBUCO – AAPPE	134
3.1	PLASTICIDADES, VISUALIDADES E POLÍTICAS NA DITADURA	135
3.2	O PRIMEIRO GRUPO DA AAPPE: FUTURO, APOSENTADORIA E REDES DE SOCIABILIDADES.....	139
3.3	AUTOMAÇÕES VERSÁTEIS: EXPOSIÇÕES, FEIRAS E TURISMO	154
3.4	FEIRAS DE ARTE: ARTES PLÁSTICAS E POLÍTICA.....	156
3.5	BOICOTE À BIENAL OU “BIENADA”?	167
3.6	PRÉ-RAFAELITAS AVISAM: NÃO ESTAMOS EM GREVE!	175
3.7	O SEGUNDO GRUPO: SAI JOSAEI, ENTRA O TÍTULO DE PROFISSIONAL	189
4	“COMPLEXO ARTE - ARQUITETURA”: ARTISTAS PROFISSIONAIS vs ARQUITETOS PROFISSIONAIS	196

4.1	COOPERAÇÕES, SÍNTESES E A QUEBRA DA BIDIMENSIONALIDADE PICTÓRICA	198
4.2	ESCOLA DE BELAS ARTES DE PERNAMBUCO: MISSÕES DIALÉTICAS	202
4.3	ANIVERSÁRIO DA ESCOLA, ENSINO, MEMÓRIAS E POLÍTICAS.....	208
4.4	FACULDADE DE ARQUITETURA DO RECIFE E O DEBATE DAS AUTONOMIAS PROFISSIONAIS.....	216
4.5	INDÚSTRIA, ARTE E ARQUITETURA NO RECIFE.....	229
	REFERÊNCIAS	254
	APÊNDICE A - FONTES, ENTREVISTAS E ACERVOS.....	265
	ANEXO A - FIGURAS.....	269

INTRODUÇÃO OU QUE PROFISSÃO É ESTA?

“Em que está trabalhando?”, perguntaram ao Sr. K. Ele respondeu: “Tenho muito o que fazer, preparo meu próximo erro” (BRECHT, 1926, s. p.)

Deixar de lado o diletantismo. Pintar é profissão, como consertar guarda-chuvas. Ao menos às vezes, tão rendoso quanto (CAMARA, 1970, p. 11).

Haveria sempre uma dificuldade em começar, em pôr-se à beira de uma investigação. Mas o começo não é o grau zero da experiência, porque já começa do meio de uma vida, uma prática, um saber, sobretudo de uma ignorância. Tudo isso pode ser de algum modo explicado, do ponto de vista de uma interioridade. Até porque a ignorância é movida em algum momento por um interesse. O ponto é que também se começa no desvio pelo que está fora, pelo que a princípio não nos interessa. Será que a profissionalização dos artistas plásticos interessa a alguém? Iniciei minha pesquisa assim: questionando.

O Ministério do Trabalho e Emprego realizou um levantamento, no ano de 2012, que expôs dados alarmantes. Descobriu-se que no Brasil apenas 68 profissões possuíam leis específicas para regulamentá-las¹. O número equivale a apenas 2,8% do total de ocupações catalogadas no país (2.422). Atualmente, há mais de 30 projetos sendo discutidos na Câmara dos Deputados ou no Senado para regulamentar as mais diversas profissões, de ceramista a cozinheiro, passando por comerciários e garçons, entre outros.

A regulamentação é uma das etapas que compõem o rico universo da profissionalização de atividades existentes no Brasil. Em seu artigo intitulado *Para onde vai à classe média: um novo profissionalismo no Brasil?*², Barbosa (1998) afirma que o processo de profissionalização é uma marca importante e distintiva das sociedades ocidentais modernas. Assim, também, Norbert Elias (1985, p. 113-114 apud BARBOSA, 1998, p. 130) defendeu que é “dentro da esfera profissional que a sociedade exerce a sua coerção”. O autor destacou, dessa forma, a importância da esfera profissional para as sociedades modernas. O fenômeno é tão importante que desperta interesse de vários segmentos das ciências humanas e sociais.

¹ FRAGA, F. Só 3 em cada 100 profissões estão regulamentadas no Brasil. **Jornal A Gazeta do Povo**, Paraná, 10 jul. 2012, p. 23-24.

² BARBOSA, M. L. de O. Para onde vai a classe média: um novo profissionalismo no Brasil?. **Tempo Social**, São Paulo, v.10, n.1, p.129-142, maio, 1998.

Contudo, sempre me chamou atenção o fato que os debates sobre a profissionalização no Brasil se afastavam, quase como repulsa, das atividades ligadas aos setores das artes, cultura e entretenimento. Parecia que havia se instaurado uma “espécie de cultura” que não enxergava nas artes o seu potencial laboral e nos artistas havia uma “anti força do trabalho profissional”³.

Na história das apropriações sociais e culturais sobre as práticas artísticas, o artista plástico foi visto durante muito tempo quase como um “ser extraordinário”, herdeiro de um dom que materializava ideias em obras de grande perícia técnica e habilidades incomparáveis. Hoje, essa ideia já não é tão potente, uma vez que as análises buscam na arte suas múltiplas inserções sociais, políticas e culturais, clareando um tipo de visão, na qual o artista era apreendido como sujeito desencarnado das relações sociais de produção.

Passei, então, a procurar dados mais significativos sobre as condições políticas e legislativas do exercício da profissão. Descobri que no final dos anos setenta, a profissão do “artista visual”⁴ passou a ser reconhecida pela Classificação Brasileira de Ocupações (doravante CBO), em 1977, pelo Ministério do Trabalho e Emprego, gerando, dessa maneira, documentos normalizadores do reconhecimento para fins classificatórios, sem função de regulamentação profissional, da nomeação e da codificação dos títulos e conteúdos das ocupações do mercado de trabalho brasileiro. O que significa, ao mesmo tempo, uma classificação enumerativa e descritiva⁵.

Estendi a pesquisa aos jornais pernambucanos das décadas de 1960 e 1970 e me deparei com o texto crítico escrito pelo artista plástico João Câmara, o qual comparava a profissão do pintor com a atividade popular de “consertador de guarda-chuvas”⁶. O ano era 1970, o local

³ De acordo com a economista Françoise Benhamou “existe uma relutância institucionalizada” em reconhecer que as práticas culturais e os bens e serviços que dela sejam presididos por lógicas de interesse, inclusive o interesse econômico. Ver: BENHAMOU, F. **A Economia da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

⁴ O conceito de artista visual é uma ampliação das ações, suportes e exercícios elaborados pelos artistas, compreendendo as performances, instalações, fotografias e vídeos no campo das artes. O termo “artes visuais” é acolhido pelas instituições de arte e cultura, no Brasil nos anos setenta, sendo incorporado pelos artistas pernambucanos nos anos oitenta. Neste trabalho, iremos utilizar as denominações “artes plásticas” e “artista plástico” atendendo à ampla utilização dos termos pelos artistas locais no período pesquisado. A CBO compreende o profissional das artes visuais enquanto aqueles que concebem e desenvolvem obras de arte e projetos de *design*, elaboram e executam projetos de restauração e conservação preventiva de bens culturais móveis e integrados, para tanto, realizam pesquisas, elaboram propostas e divulgam suas obras de arte, produtos e serviços. Para mais detalhes, ver em: CBO2624-05. **Artistas:** artes visuais. Disponível em: <<http://www.ocupacoes.com.br/cbo-mte/262405-artista-artes-visuais>>. Acesso em: 04 jan. 2015.

⁵ O reconhecimento da profissão traz benefícios como: o reconhecimento da atividade pelos órgãos públicos, Previdência Social, Ministério do Trabalho e de todos os outros da administração pública, além da possibilidade de registro em Carteira de Trabalho e possibilidade de os autônomos poderem recolher suas RPA's.

⁶ Nome frequentemente utilizado na região metropolitana do Recife para se referir aos profissionais que realizam reparos nos guarda-chuvas.

era o jornal Diário de Pernambuco, na coluna dominical “Artes e Outras”, e o debate era sobre a necessidade de formação técnica e especializada⁷ para os pintores. Através desse “contexto”, pude perceber que a profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco circulava entre os debates promovidos por uma nova geração de artistas e pelas agendas políticas e culturais da capital pernambucana, no fim dos anos sessenta e se irradiava pelas décadas seguintes.

Todavia, essas informações escondiam algo mais forte que transformava os caminhos da profissionalização em uma arena de disputas simbólicas. Na busca dessas possíveis tensões, jogos e negociações que envolviam a luta pelo reconhecimento profissional dos artistas é que resolvi desenvolver esta tese. Refletindo sobre essas condições dos artistas, perguntei-me: a que custo se deu a profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco?

Desta forma, esta tese tem como tema central as histórias elaboradas em torno do processo de profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco, na segunda metade do século XX. Para isso, busquei analisar as trajetórias elaboradas por duas associações de artistas que atuavam no período pesquisado e que criaram critérios para o reconhecimento profissional da categoria: a Associação Internacional de Artes Plásticas (doravante AIAP), fundada em 1948, com sede na França e com sócios no Brasil e em Pernambuco; e a Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco (doravante AAPPE), criada em 1968, com sede em Recife.

A partir da documentação elaborada por ambas as associações, pude expandir olhares e análises sobre o rico universo da profissionalização de uma categoria que lutou pelo seu reconhecimento institucional, social, político e profissional ao longo do século XX.

O recorte temporal deste trabalho obedeceu à capacidade elástica que os debates sobre a profissionalização dos artistas plásticos alcançaram ao longo do tempo. As análises e narrativas desta tese se debruçaram ao longo das décadas de 1950 a 1970, enquanto anos que dinamizaram com maior fôlego as práticas, negociações e disputas em torno da profissionalização dos artistas.

⁷ De acordo com Norbert Elias (2001, p. 90) “profissões, despojadas de suas roupagens próprias, são funções sociais especializadas que as pessoas desempenham em resposta a necessidades especializadas de outras; são, ao menos em sua forma mais desenvolvida, conjuntos especializados de relações humanas”. Ver mais sobre o estudo das profissões em: ELIAS, N. **Estudos sobre a gênese da profissão naval: cavaleiros e tarpaulins**. **Mana**, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 89-116, 2001.

Contudo, em diversos momentos tive que recuar para compreender alguns fenômenos existentes ao longo dos anos quarenta, como também tive de estender a análise adentrando na década de oitenta, cumprindo uma estratégia operacional e funcional para dá conta das dinâmicas do campo artístico em meio a profissionalização e suas flutuações temporais. Sempre respeitando e identificando o fim dos anos sessenta como o momento mais clínico e aquecido dos debates profissionais das artes.

As associações de artistas plásticos investiram na criação de critérios práticos para identificar e atribuir o título de profissional para os artistas que faziam parte delas. Para tanto, tais associações elaboraram um conjunto de temas a serem discutidos em torno das identidades profissionais, como: educação e formação, propriedade intelectual, indústria e desenvolvimento, previdência social, políticas públicas, mercado, etc.

Para o sociólogo português João Freire (2004)⁸, as associações de trabalhadores surgem enquanto instâncias de intermediação de interesses entre os indivíduos e o Estado, tornando-se “microssistemas de poder”. Elas apresentam um elevado índice de complexidade organizacional, criando redes de sociabilidades e política que apresentam a temática da profissionalização como um dos vetores a serem trabalhados nas reivindicações.

A AIAP instituiu, nos anos cinquenta, alguns critérios demarcadores da profissão do artista plástico, como a formação em academias e escolas de artes, participações comprovadas em exposições, salões e bienais, e o viver exclusivamente de arte. A AAPPE criou critérios mais específicos para reconhecimento profissional dos artistas plásticos em Pernambuco. Para distinguir um artista profissional de um artista amador, os membros da associação pernambucana fizeram uso das seguintes normas: o artista tinha que ter participação devidamente comprovada em pelo menos três exposições coletivas ou uma individual.

Conforme Reinheimer (2013), a chave para compreendermos as negociações em torno da criação da AIAP e as associações de artistas que vão se formando pelo mundo, estão nos quinze anos após o final da Segunda Guerra Mundial, quando se intensificaram as trocas de objetos artísticos, pessoas e ideias, formando novas instituições que tinham como objetivo mediar estas trocas: Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), o International

⁸ João Freire é um sociólogo e escritor português, professor catedrático e professor emérito do ISCTE, que possui uma vasta trajetória e pesquisas no campo da sociologia do trabalho focando nos estudos de associações de trabalhadores em Portugal. Ver: FREIRE, J. **Associações Profissionais em Portugal**. Oeiras: Celta Editora, 2004.

Council of Museums (Icom), a Associação Internacional de Artes Plásticas (AIAP) e o Comitê Internacional de História da Arte (CIHA)⁹.

Estas associações e seus funcionários faziam parte de uma “extensão” do quadro de funcionário da UNESCO, que estimulavam o processo de formação de instituições transnacionais com o ideal de contribuir para a manutenção de relações diplomáticas amigáveis entre os países a partir da educação, da ciência e da cultura. Desta forma, o exercício profissional das artes plásticas passou a ser uma exigência institucional destas agências internacionais para garantir o *modus operandi* da diplomacia.

No Brasil, já nos anos cinquenta, temos os primeiros sócios destas instituições: o pintor Candido Portinari, a pintora e professora Georgina Albuquerque, o ilustrador e educador Augusto Rodrigues e o escultor pernambucano Abelardo da Hora. Uma chave para analisarmos o papel destes intelectuais, como membros destas instituições, estar na capacidade destes agentes em promover as práticas em torno da “mediação cultural”.

A historiadora Ângela de Castro Gomes (2005), nos chama atenção em relação ao conceito de “mediação”, pois retoma a capacidade das ações dos intelectuais em promover conexões entre outros agentes sociais e organizações, tendo intenções e projetos no entrelaçamento entre o cultural e o político. Portanto, é fundamental atentarmos para os fenômenos da “mediação”, para compreendermos as dinâmicas de circulação, comunicação e apropriação de bens culturais mediadas por estes agentes¹⁰. Neste sentido, a prática de mediação irá se espalhar por diversos redutos intelectuais do mundo e no Brasil irão dialogar diretamente com a situação política e econômica do país no pós-guerra.

Para Ridenti (2014)¹¹, as manifestações culturais acompanharam a consolidação da indústria e do capitalismo na sociedade brasileira a partir dos anos de 1960. Houve um processo rápido de generalização da economia de mercado, como o amadurecimento da

⁹ Patrícia Reinheimer traz em seu trabalho, “Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil”, uma complexa análise interdisciplinar das trajetórias destes grandes agentes do campo das artes brasileiras. Análise esta que faz pensarmos sobre as transformações dos valores e crenças, no século XX, em torno dos artistas, críticos e instituições internacionais. Ver: REINHEIMER, P. **Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração**. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

¹⁰ Ver: GOMES, A. de C.; HANSEN, P. S. **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

¹¹ RIDENTI, Marcelo. **Caleidoscópio da cultura brasileira (1964 – 2000)**. In: MICELI, Sergio; PONTES, Heloisa (Orgs.). **Cultura e sociedade: Brasil e Argentina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

racionalidade capitalista que envolveu a constituição de uma lógica burocrática e de cálculo para atingir fins lucrativos, inclusive no âmbito da produção cultural.

Foram anos em que se estabeleceu um público consumidor, socialmente diversificado, de bens simbólicos. Ademais, houve uma crescente profissionalização de produtores e de empresários envolvidos, multiplicaram-se as instâncias de consagração e difusão no meio artístico, no qual se constituíram grupos e movimentos em busca de legitimidade e prestígio. Colocava-se, cada vez mais, como possibilidade a autonomização de carreiras artísticas e intelectuais (RIDENTE, 2014).

Ao debate em torno da profissionalização, soma-se as reformas empreendidas ao longo da ditadura civil-militar (1964-1985) na área dos direitos civis e políticos. Os direitos sociais, principalmente os trabalhistas, foram utilizados como forma de garantir a governabilidade. Suas principais medidas foram: criação do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (doravante FGTS) e criação do Instituto Nacional de Previdência Social. Neste período, houve a extensão da previdência aos trabalhadores autônomos sem contribuição.

Na prática, os governos militares, ao buscarem imprimir uma modernização conservadora à sua atuação, ampliaram as políticas sociais, instaurando um novo modelo de regulação da relação entre capital e trabalho. Nesse processo de regulamentação dos ofícios, o Estado e seu aparato burocrático tornaram-se fundamentais para a formação dos grupos profissionais, proporcionando espaços em que poderiam atuar em nome de suas especialidades.

Do mesmo modo, as profissões tornaram-se essenciais para formação do Estado brasileiro, constituindo-se como um conjunto de saberes especializados, apresentados como fundamentais para traçar os caminhos da nação. Desta forma, a luta pelo reconhecimento profissional de diversas categorias estava, de uma forma ou de outra, negociando espaços diante do projeto de governabilidade empreendido pelo regime civil-militar.

Desta maneira, a AAPPE é fundada em Pernambuco, em 1968, tangenciando o amplo debate relativo às questões da função social do artista plástico em meio às políticas desenvolvimentistas implementadas na região. O desejo de ver o artista como profissional relacionado aos demais, em uma cadeia de colaboração, refere-se seguramente à procura de um valor social para as artes, de um valor de uso por fora da valoração econômica.

As condições sociais e políticas em que viviam os artistas plásticos locais passariam a fazer parte dos debates empreendidos pela recém-fundada Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco. Sua principal missão estava centrada nos ideais de desenvolvimento de “uma unidade de representação e reivindicação da classe artística”. A qual toma como referência as antigas ações da Sociedade de Arte Moderna do Recife, projeto de articulação de canais políticos em torno dos agentes produtores de arte moderna, desenvolvidas entre o período de 1948 a 1952, pelo escultor Abelardo da Hora e o arquiteto Hélio Feijó.

Em diversos campos da cultura, a profissionalização desenvolve-se a partir de uma proposta de trabalho coletivo. São dimensões que se constituem de um corpo de conhecimentos e técnicas necessários ao exercício das práticas artísticas, variando a partir das dinâmicas culturais de cada época. Nesse caso, a produção historiográfica sobre as profissões, no Brasil, centrada na segunda metade do século XX, é diversificada e preza por relações interdisciplinares tanto teóricas quanto metodológicas, capazes de fornecer subsídios para amplos estudos sobre o trabalho no Brasil.

Contudo, a necessidade de um deslocamento sobre as temáticas pesquisadas nesse período são latentes para compor a dinâmica das produções historiográficas sobre as diversas profissões na sociedade Brasileira. Sendo assim, nosso deslocamento vem a partir da inserção do artista plástico, nas narrativas de produção e invenções culturais dos ideais de trabalho e profissão nas décadas de 1960 e 1970, na cidade do Recife.

A variedade de fontes ganhou relevância neste trabalho: dossiês, entrevistas, catálogos, jornais, revistas, correspondências, imagens, etc. Visto que, elas serviram como texto e documento que agenciam intenções e escolhas dos artistas envolvidos nessas tensões do campo artístico local, pois suas escritas, desenhos, gravuras e pinturas produzem dizeres e elaboram discursos que marcam e são marcados pela vivência e pelo diálogo com o lugar social.

Ainda que essa seja uma relação difícil, a história cultural interessada na análise de produções culturais partilha, necessariamente, com a história da arte e a sociologia da arte, além de objetos, as concepções de que é preciso refletir sobre a inscrição social das obras e das atividades artísticas (KNAUS, 2006). Esses objetos e problemáticas comuns levaram a que, nos últimos anos, alguns temas, como os “contextos sociais” de emergência e recepção das obras, os artistas, suas profissões e suas carreiras, as formas de reconhecimento, as

instituições de arte, o mercado de apreciação e as políticas culturais, passassem a interessar tanto a historiadores da arte quanto a historiadores da cultura.

Em 2001, por ocasião do congresso “*Artes Visuais pesquisa hoje*”, Maria Amélia Bulhões realizou um balanço das pesquisas em arte e propôs dividi-las em: *pesquisa em arte* e *pesquisa sobre arte*. A *pesquisa em arte* trataria dos “processos e suas linguagens”, enquanto a *pesquisa sobre arte* abordaria “os objetos artísticos em suas inúmeras relações” (BULHÕES, 2001, p. 21). Essa consideração me parece importante ao atribuir que os estudos tradicionalmente da História da Arte ou Artes Visuais estariam relacionados à *pesquisa sobre artes visuais*¹².

Maria Lúcia Bastos Kern, em 2001, também foi responsável por uma importante reflexão sobre o campo de História da Arte em *Os impasses da História da Arte: a interdisciplinaridade e/ou especificidades do objeto de estudo?*¹³. A autora constatou que na última década teria sido “recorrente a constatação da crise da História da Arte como oriunda da perda de especificidades de seu objeto de estudo e da ausência de paradigmas” (KERN, 2001, p. 53). Para ela, a perda da especificidade ocorreu após o “rompimento de fronteiras das práticas artísticas e sua mescla com atividades de outros domínios”, impossibilitando um modelo “de análise para toda a disciplina” (KERN, 2001, p. 53).

O primeiro impasse desta afirmação realizada por Kern (2001) sobre a crise da disciplina baseia-se em uma pergunta: de qual tradição da História da Arte Kern está falando? A pesquisadora talvez não esteja se referindo a crise de um campo disciplinar no Brasil, pois o mesmo não se constituiu como autônomo. Para justificar a existência da crise, ela recorre a um texto de Henri Zerner¹⁴ que afirma que a História da Arte teria sido marcada por duas correntes: pelo empirismo e por uma visão “idealista ou ainda formalista que centraliza o seu foco de análise no artista como ente quase divino e/ou nas formas por ele criadas.” (KERN, 2001, p. 54). Essa limitação constatada pelos estudos da História da Arte seria compensada por uma intensa interdisciplinaridade, bem como pelas “transformações que se processam na História, sobretudo com a chamada *Nouvelle Histoire*” (KERN, 2001, p. 54).

Um debate sobre a metodologia da pesquisa da cultura visual, enfatizando questões relativas à escolha do corpus documental e do objeto de pesquisa, também foi muito caro à esta pesquisa. As fontes escritas e orais são fundamentais para a compreensão da formação da

¹² Ver: BULHÕES, Maria Amélia. Complexidades na consolidação de uma área de conhecimento. In: WANNER, Maria Celeste de Almeida. (org.). **Artes Visuais pesquisa hoje**. Salvador, 2001.

¹³ Idem.

¹⁴ Ver: ZERNER, Henri. **Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline**. Paris: Gallimard, 1997.

cultura visual, uma vez que o objeto não consiste na imagem de si, mas na sociedade que a produziu.

Em exaustivo balanço bibliográfico publicado em 2003, Ulpiano Bezerra de Meneses¹⁵ identificou os principais caminhos percorridos pela Sociologia, Antropologia e História da Arte nas discussões sobre a dimensão visual das relações sociais. Confrontando a produção bibliográfica dessas três disciplinas com a produzida no campo da História, ele afirma que esta continua à margem das demais no que se refere não só ao tratamento de fontes visuais, mas também à problemática básica da visualidade.

O autor decompõe a problemática da visualidade em três feixes de questões relativas ao *visual*, ao *visível* e à *visão*. A visão abrange as diversas formas de ver que se constituíram em diferentes épocas e sociedades, neste campo atenta-se, sobretudo, a não universalidade da experiência visual, dando relevo à historicidade do processo de visualização, seria o equivalente ao trabalho de reconstituição da cultura visual realizado por Baxandall no campo da história da arte.

A ideia de que existe um “modo de ver” específico de uma cultura deriva diretamente do trabalho seminal de Michael Baxandall¹⁶, publicado nos anos 1970, e que influenciou todas as demais áreas das ciências humanas que se dedicam ao estudo do visual. Baxandall definiu a “cultura visual”, em que estaria inserido o “modo de ver” de cada período histórico, como o conjunto de habilidades e capacidades cognitivas adquiridas no cotidiano que organizam a experiência visual. A vantagem deste conceito é que permite apreender as variações e transformações tanto dos estilos picturais quanto das capacidades cognitivas ao longo dos diferentes períodos históricos.

Como pode-se perceber, recuperar a cultura visual específica de um período (ou de uma cultura) requer sempre o embasamento documental que vai além das imagens, pois estas por si só são incapazes de fornecer os elementos que permitam apreender a dimensão visual da sociedade. Portanto, recorreremos às produções sobre a história da arte, história política, história cultural e cultura visual brasileira para podermos deslocar nossas análises sobre a profissionalização dos artistas.

¹⁵ Ver: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Bras. Hist.** [online]. 2003, vol.23, n.45, p. 11-36. ISSN 0102-0188. doi: 10.1590/S0102-01882003000100002.

¹⁶ Ver: BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

No Brasil, os olhares sobre as práticas artísticas, enquanto atividades profissionais pertencentes a um amplo campo de culturas visuais passam a ter seções em publicações acadêmicas a partir dos anos oitenta. Ao mesmo tempo, há uma ampliação do mercado das artes no Brasil e políticas públicas direcionadas para o setor artístico.

Em 1984, após ter escrito diversos livros cujo centro de interesse era o modernismo brasileiro, Aracy Amaral, publica *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*, obra que sugere uma mudança em sua postura crítica, sobretudo na década de 1970. Neste livro, ao abordar o que a autora chama de “o dilema da desfunção da arte”, Aracy cria um subtópico intitulado *O artista como profissional*, demarcando uma das primeiras análises nacionais sobre a prática profissional das artes.

A autora aponta que os processos de desligamento do artista com o seu público geraram alterações da função social da arte, criando artistas despreocupados com o destino de sua obra. O mercado, “o reconhecimento por outros fora de seu círculo imediato, é fenômeno posterior ao seu trabalho, e independente dele” (AMARAL, 1984, p. 4). Ela faz os seguintes questionamentos: “O artista trabalha e abre uma exposição. Para quê? Para quem? É uma satisfação individual? É uma satisfação do público? É uma necessidade, uma carência de reconhecimento?” (AMARAL, 1984, p. 4).

Logo estes debates sociais no campo das artes cruzam os territórios da política, gerando uma série de produções e problematizações na historiografia brasileira. Neste contexto, destaco o caso de Marcos Napolitano que analisa um panorama da cultura brasileira entre as décadas de 1950 e 1980, no seu livro *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*, o qual narra a historicidade da produção cultural brasileira, traçando como ela se desenvolveu ao longo desses anos.

A obra, ainda, destaca a pluralidade de expressões artísticas que se desenvolviam nesse período, como Cinema, Música, Artes Plásticas, Teatro, a partir da industrialização urbana que veiculava seus ideais de progresso e desenvolvimento. O autor analisa elementos da cultura de massa que vinha se formando como fonte de lazer e informação, estimulando o imaginário individual e coletivo do povo, formando os primeiros projetos da indústria cultural brasileira. Suas pesquisas sobre o campo cultural brasileiro no período da ditadura civil militar, hoje são referências para qualquer trabalho que cruza o recorte temporal de análise de Napolitano, detentor de pesquisas com fôlego e instrumental analítico surpreendente.

Outro exemplo rico nessa temática são as pesquisas do historiador Francisco Alambert, este que possui uma vasta experiência em debates sobre o campo da História Social da Arte em São Paulo. Ele foi idealizador, ao lado de Polyana Canhête, de uma importante e conceituada obra para historiografia da arte brasileira: *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. Esta obra recupera a trajetória de uma das mais importantes mostras de artes plásticas do Brasil, analisando, portanto, o papel da mostra na cultura e na integração do Brasil, no circuito internacional de artes.

A relevância da Bienal de São Paulo para pesquisas sobre a história da arte brasileira no século XX é incomensurável para o projeto. No plano local, ela fomentou o ideal profissional entre os artistas, provocando reflexões estéticas em diversos meios, como trouxe questões para a sociedade em geral, estabelecendo padrões comportamentais que envolveram a internacionalização da produção e consumo da arte brasileira. São de grandes expressões e complexidade as referências a esta exposição nos periódicos de Pernambuco, no período aqui analisado. Assim, abre-se um amplo campo de interação desta pesquisa em torno do papel da bienal na construção de um *ethos* profissional, nos campos artísticos em diversas cidades brasileiras.

No Recife, a historiografia local passa a se debruçar na ideia de “grupos artísticos”, “coletivos” e suas sociabilidades. A obra de Flávio Weinstein analisa, dentro de concepções da história cultural, a formação e estruturação do campo cultural na cidade do Recife, a partir dos grupos: Teatro de Amadores de Pernambuco e o Teatro de Estudantes de Pernambuco, além da contribuição intelectual dos artistas do Gráfico Amador, nos anos de 1950. Flávio W. Teixeira apresenta a história cultural e das instituições de cultura que marcaram a vida da cidade do Recife. Sua contribuição específica é abordar uma nova geração de artistas e intelectuais e as novas soluções estéticas, que tiveram no teatro sua experiência mais sensível e significativa. Esse movimento, que congregou diferentes artistas, produziu uma ruptura com os padrões culturais e estéticos em Recife. A obra de Teixeira abrange uma das primeiras iniciativas da historiografia local, por analisar as propostas de grupos modernistas da cidade, focando em artes plásticas e teatro. Demonstrando, dessa maneira, espaços artísticos que não se enquadravam em um cenário oficial, apesar de produzir arte em cima de um discurso social.

A tese da historiadora Fabiana Bruce traz uma contribuição em relação às atividades da Sociedade de Arte Moderna do Recife, tendo por motivação compreender as especificidades

da arte fotográfica praticada na cidade do Recife, na década de cinquenta. O trabalho de Bruce analisa a obra do fotógrafo Alexandre Berzin que reuniu, em torno de si, um grupo de fotógrafos amadores que buscavam autonomia como meio de expressão através da fotografia. Estes fotógrafos eram interessados em arte e técnica, além de gostarem de participar de Salões, local que compartilhavam suas experiências e concorriam com outros fotógrafos do Brasil. Neste sentido, desvela-se o ato fotográfico de uma elite do Recife, que podia pensar e consumir fotografia. Dentre outras atividades que aconteceram na Sociedade de Arte Moderna do Recife e no Atelier Coletivo, figurava um curso de fotografia, ministrado por Alexandre Berzin, fotógrafo alemão fundador do Foto Clube do Recife¹⁷.

Outra historiadora com uma ampla e fecunda pesquisa é Joana D’Arc de Sousa, com sua tese *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980*. A autora se debruça na tessitura de uma história das artes plásticas em Pernambuco, descobrindo outro Recife, especificamente na década de 1980, período de finalização do longo período ditatorial civil-militar e de redemocratização do sistema político brasileiro. Um mapeamento minucioso, com uma atenção ímpar, tece o fio de ações realizadas por três grupos de artistas, especificamente, o ateliê Quarta Zona de Arte, o Carasparanambuco e o Formiga Sabe que Roça Come.

O trabalho da pesquisadora Clarissa Diniz do campo da teoria da arte nos remete aos primeiros contatos com a trajetória da Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco AAPPE. Em *Crachá: aspectos da legitimação artística*, a autora intenta analisar em profundidade as diversas dinâmicas que, ao longo de 30 anos (1970 a 2000), se constituíram como discursos legitimadores no campo das artes, no circuito estabelecido entre Recife e Olinda. Desse modo, a inserção dos artistas num mercado profissionalmente estruturado, em que, não apenas, o talento assim como a desenvoltura comercial desempenham importante papel no cabo de guerra estabelecido entre a arte (compreendida como um bem simbólico cambiável) e o mercado a que estaria pretensamente destinada. Ou, em termos mais claros: a eterna disputa na correlação de forças entre forças produtivas burocráticas e a liberdade criativa do sujeito.

É importante, neste caso, salientarmos sobre os avanços promovidos pelos campos da sociologia das artes e das profissões ao longo dos anos. Esses setores empreenderam diversas

¹⁷ Ver: SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. **Caminhando numa cidade de luz e de sombras**: a fotografia moderna no Recife na década de 1950. Recife: UFPE, 2005. Tese (Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco).

pesquisas, recorrendo às narrativas históricas, expandindo o enfoque sobre cenários, até então, pouco explorados, tanto pela sociologia quanto pela história.

Um dos exemplos de grande importância para esta pesquisa é o caso do sociólogo francês Pierre Michel Menger e sua pesquisa publicada, no Brasil, intitulada *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Neste trabalho, o autor edifica um importante e incontornável quadro conceptual, no domínio da sociologia das profissões, nos mercados das artes e no trabalho artístico. O sociólogo empreende uma análise sobre o campo das artes e espetáculos da França, tratando a arte enquanto profissão e trabalho, apresentando a arte como um modelo fecundo para o estudo das formas contemporâneas de emprego, recomposição dos mercados e gestão das carreiras.

Pierre Menger aponta alguma das principais características da forma dominante de emprego dos artistas na França: o assalariado intermitente, com uma multiplicidade de entidades empregadoras; certa autonomia do artista; as relações temporárias de trabalho; a diversificação dos riscos profissionais; a luta contra a precariedade e o risco da profissão¹⁸. O autor argumenta que as artes parecem surgir, ironicamente, como precursoras de formas flexíveis de emprego, de combinações múltiplas de atividades e de modalidades de exercício do trabalho, originando o que designou por “hibridação dos estatutos da atividade artística”.

Ainda podemos apontar no campo da sociologia da arte francesa os trabalhos de Nathalie Heinich em torno das alterações do estatuto do artista ao longo da história. No livro *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*, a pesquisadora demonstra como o estatuto do artista vem se modificando ao longo do tempo, em que um “regime de singularidade” é construído em torno do artista desde a modernidade. Ela apresenta uma espécie de circuito histórico do estatuto, desde o regime artesanal da Idade Média, passando pelo regime profissional do artista acadêmico renascentista, pelo regime vocacional do século XVIII, chegando ao campo das singularidades artísticas da modernidade.

De acordo com Heinich (2015, p. 112):

¹⁸Segundo Borges (2003, p. 131-132): “Atualmente, em França, o contrato de duração determinada (CDD) intermitente e a indenização prevista para os períodos de não trabalho representam o regime da maioria dos artistas e de um número considerável de técnicos. Inicialmente criado para o sector do cinema, o regime de indenização específico para os períodos de não trabalho dos artistas e técnicos alargou-se às outras atividades ligadas ao espetáculo”. Ver em: BORGES, V. A arte como profissão e trabalho: Pierre Michel Menger e a sociologia das artes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 67, p. 129-134, dez. 2003. Disponível em: < <http://rccs.revues.org/1209>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

A singularidade que então é exigida do artista moderno é feita ao mesmo tempo de personalização, ninguém se assemelha ao outro, e de excentricidade, cada um explora caminhos inéditos, bizarros, paradoxais, na arte e no modo de ser um artista. Esse imperativo de singularidade confere sua unidade à imagem comum do artista, suficiente rica de significado e propagada para que, no imaginário do senso comum, a palavra “artista” evoque representações análogas¹⁹.

Para entender de que maneira se chegou a esse regime, nomeado por Heinich (2015) de “singularidade”, é necessário compreender como a arte moderna influenciou a forma pela qual os artistas passam a lidar com sua atuação no sistema vigente da época. Assim, a expansão das máquinas e da produção em escala industrial, no século XX, responsáveis pelo questionamento do valor do trabalho manual, calcula o valor do conteúdo humano nas relações de trabalho que, a partir de então, são fortemente influenciadas pela introdução das novas tecnologias industriais.

No campo das artes, os artistas passam a questionar quais são os elementos do trabalho manual que o destaca do trabalho empreendido pela máquina, no caso do século XX, tal máquina era representada pela câmera fotográfica do mundo das artes. Essa disputa empreendida pelo trabalho artístico, soberano e individual, com as novas formas de produção artística, coletivas e compartilhadas, irá fundamentar os debates em torno dos artistas enquanto profissionais.

Seguindo os rastros das pesquisas e publicações brasileiras que abordam a profissionalização dos setores das artes plásticas brasileiras, a tese do sociólogo José Carlos Durand, publicada em 1989, denominada *Arte, privilégio e distinção*, empreende análises sistemáticas em torno de negociações e embates gerados pela expansão do campo das artes plásticas e da arquitetura no Brasil, que vai do fim do século XIX até meados dos anos oitenta do século XX.

É na análise sobre os anos sessenta que Durand nos chama atenção ao propor uma problematização sobre: “A era do mercado e da profissionalização (1960-1985)”. Nessa obra, ele expõe teses múltiplas para explicar o processo de profissionalização desenvolvido no campo das artes plásticas da cidade de São Paulo, no século XX, esses fatores são: 1. A expansão da classe dominante e o interesse sistemático pelo mercado dos bens simbólicos nos anos cinquenta e sessenta; 2. A incorporação da mulher ao mercado de trabalho, que repercutiria na procura por serviços culturais como cursos de arte, arquitetura e decoração; 3. A ampliação do ensino pré-escolar no Brasil, envolvendo a iniciação em atividades artísticas

¹⁹ HEINICH, N. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 138, maio, 2015.

como ações lúdicas; 4. O avanço do Mercado Editorial (livros, revistas e Fascículos), expandindo a crítica especializada em artes pelas grandes cidades do país; 5. O alargamento dos efetivos de artistas entre 1950 e 1980 registrado pelo recenseamento do IBGE nestes períodos.

Essa obra de Durand traz um vasto fôlego de pesquisa e fontes históricas, com uma análise embasada no conceito de distinção social trabalhado por Bourdieu, em que o campo das artes dos centros políticos do Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro, ampliam-se a partir das trajetórias políticas, sociais e econômicas das elites locais.

Outro trabalho que apontamos como grande referência é a tese elaborada por Ana Paula Cavalcanti Simioni, ora convertida em livro, *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. Este trabalho apresenta como fio condutor a investigação acerca das possibilidades de profissionalização feminina na esfera das “belas artes” brasileira, em sua fase acadêmica, mais precisamente, durante o período que enfeixa os anos de 1884 e 1922.

De saída, é possível notar que o recorte temporal se define como um contraponto à tendência a se desqualificar tudo o que fosse anterior ao modernismo paulista, à artificialidade daquelas disposições responsáveis pela transformação do entres séculos em alvo privilegiado de um processo intenso de deslegitimação encetada, por sua fase subsequente, a saber, a modernista. Essa tese de Simioni traz a formação de mulheres artistas brasileiras na França, utilizando-se de fontes diversificadas para discutir o acesso à legitimação que a profissionalização trazia para essas mulheres. Nos estudos do mundo do trabalho, os debates em torno das questões de gênero tomam força a partir do momento que é constatado as distinções impostas às mulheres no processo de formação profissional.

Com o intuito de iluminar os modos pelos quais os obstáculos à profissionalização artística foram enfrentados por “mulheres concretas”, que “conseguiram driblar tais impeditivos e se afirmarem como artistas no pleno sentido do termo” (SIMIONE, 2012, p. 197). A autora dedica um dos seções a um conjunto emblemático de pintoras e escultoras, selecionado em função da densidade da documentação que sobre elas encontrou. Dentre essas artistas, encontram-se: Abigail de Andrade, Berthe Worms, Julieta de França, Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto e Georgina de Albuquerque (FANINI, 2009).

O antropólogo Eduardo Dimitrov, em sua tese, *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*, buscou compreender quais eram

as possibilidades de movimentação social e produção artística que artistas instalados no Recife dispunham ao longo de suas carreiras. Para tanto, na tese, o autor comparou diferentes trajetórias de artistas pernambucanos que iniciaram suas carreiras na primeira metade do século XX, mas que se estendem até os anos de 1970 e 1980.

Observando a trajetória de artistas que, em sua maioria, optaram por fazer suas carreiras no Recife, Dimitrov reconstrói o cenário das artes plásticas de Pernambuco, identificando as principais condicionantes sociais da produção artística, analisando como os agentes artísticos se movimentaram para produzir suas obras e viabilizar suas carreiras.

Essas produções vêm me ajudando a pensar sobre os lugares que ocupam as artes em nossa sociedade, sendo estas fruto de diversas operações coletivas e sociais. Essas artes dependem de conhecimentos produzidos dentro e pela cultura que as acolhem. Nesse sentido, as artes são experiências acumuladas, portanto, nelas reside não apenas a temporalidade que as instituíram, mas uma memória ativa daqueles que continuam a interpretá-las.

Refletindo sobre estas condições, essa tese terá as seguintes subdivisões:

Na primeira seção, iremos traçar uma cartografia sobre o debate internacional empreendido pela Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP) no que se refere às atuações políticas e estéticas do artista profissional, em consonância com a luta pela garantia de direitos e liberdades aos artistas do mundo. Em seguida, discutiremos sobre a filiação do escultor Abelardo da Hora, como delegado regional, e sua trajetória política e profissional para expandir o campo de formação e atuação das artes em Pernambuco.

Já na segunda seção, iremos estender a discussão sobre a cultura profissional empreendida no campo das artes em Pernambuco no Pós Guerra, transformando o estatuto da imagem do artista. Na sequência, apresentaremos os ideais de internacionalização das artes que circularam pelo Recife, nos fins dos anos quarenta, com a célebre ida do pintor Lula Cardoso Ayres para expor nos Estados Unidos no MOMA, culminando com a entrada da Bienal Internacional de Artes de São Paulo nas agendas modernas dos artistas plásticos locais, estimulando, dessa maneira, a produção de condutas profissionais no campo cultural da cidade. Discutiremos sobre a criação da SUDENE, em 1959, e os projetos desenvolvimentistas direcionados para o campo da cultura, o contrato de alguns artistas para atuarem como desenhistas no Departamento de Cartografia da instituição e seu projeto para fomento do campo do artesanato, resultando na disputa pelo mecenato da SUDENE entre as áreas de artesanato e artes plásticas, no início da década de sessenta.

Na terceira seção, problematizaremos o papel da AAPPE e os debates em torno da sua criação em 1968, congregar artistas e intelectuais de diversas áreas, além de suas primeiras exposições, feiras de arte e o famoso Boicote a Pré Bienal de Artes em 1969. Abordaremos os primeiros rachas nos anos setenta e a perseguição ao primeiro presidente, o artista plástico e desenhista da SUDENE: Josael de Oliveira. Também iremos analisar o segundo grupo, criado em 1979, e seu conceito sobre: o que seria um artista profissional em Pernambuco? Além dos projetos desse artista para a cidade do Recife e para a nova política cultural do Estado no período de redemocratização.

Na quarta seção, o debate sobre a profissionalização no campo das artes será analisado a partir das disputas e mediações estabelecidas com outra área que estruturava no Brasil suas atividades profissionais: a arquitetura. A profissionalização dos arquitetos e dos artistas plásticos foi debatida constantemente e mediada por quase quarenta anos pela Escola de Belas Artes de Pernambuco, instituição que instaurou um regime profissional de formação e atuação acadêmicas para as duas áreas, logo este contato tornou-se fundamental para este trabalho. Nessa seção, iremos analisar o projeto de autonomia do curso de arquitetura nos anos cinquenta e a construção da Faculdade de Arquitetura do Recife, a problematização sobre o que seria um arquiteto profissional nos anos cinquenta, suas relações com as artes e com o artista profissional, parcerias e disputas, a expansão da construção civil e do mercado e a construção do novo modelo de arquiteto profissional exigido (o projetista artista), além dos projetos políticos que resultaram na construção do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, atrelados às políticas de ampliação do circuito profissional de diversas áreas da cultura.

Neste sentido, apresentado um pouco da minha tese e ideias, convido a todos a conhecer melhor o rico universo da profissionalização dos artistas plásticos, seus debates, disputas e negociações, através de uma narrativa que explora múltiplos caminhos que foram esquecidos, por algum tempo, pela história social e cultura da arte brasileira.

1 O DEBATE INTERNACIONAL SOBRE A PROFISSÃO DO ARTISTA

Obras de arte não devem ser tratadas como bens de luxo e objetos preciosos, e sim como produtos de um trabalho artístico ligado à vida cotidiana (LINA BO BARDI, 1970, p. 44).

É claro que eu não podia criar algo que não estivesse ligado à minha forma de ver a realidade. Um dos trabalhos que exemplificam isso é a minha obra contra a bomba de Hiroshima (ABELARDO DA HORA, 2010, p. 125).

Em 1977, o famoso crítico do Jornal do Brasil, Roberto Pontual, publicou na Revista *Ele Ela*, na coluna semanal de arte do Caderno B, o texto: “Quem se Associa, se Afia”. Neste texto, Pontual (1977) discorria sobre a fundação, no Rio de Janeiro, da Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais (ABAPP)²⁰, explicando aos leitores sobre o porquê da presença do termo “profissionais”:

Pode ser que para alguns artistas ou para a gente de fora da área, a presença do **termo profissionais**, no título da Associação, cause choque, susto ou mal-estar. Nem todos perderam ainda o costume de pensar que a arte não é profissão, que o artista não passa de um **exótico sujeito sem emprego**. Por isso, fica muito bem que os próprios artistas tratem de apagar de vez a imagem romântica que os encurrala na mais inútil das marginalidades, falsamente à parte de qualquer escaninho do mecanismo social. Quando um artista se quer se diz profissional não é porque esteja ansiando pelos confortos fáceis do comércio com aquilo que ele próprio produz, mas porque demonstrar que lhe cabe também um **papel operativo** nos assuntos da coletividade²¹ (PONTUAL, 1977, p. 57, grifos do autor).

Operativa e coletiva, a atividade artística edificava seu espaço no campo das profissões, desconstruindo representações antigas (exótico sujeito sem emprego) e promovendo um intenso debate sobre o papel funcional desta categoria no mundo na segunda metade do Século XX. O estatuto social do artista era editado a partir da sua reintegração social, uma espécie de nova integração aos espaços, assumindo propostas coletivas na sociedade.

²⁰ Associação fundada em agosto de 1977 no Rio de Janeiro, com ampla divulgação da imprensa nacional. A entidade tinha por objetivo congregar os artistas produtores de artes plásticas, em âmbito nacional e sem restrições de tendências, representando-os judicialmente na defesa de seus interesses nacionais. A ABAPP surgiu dentro de uma disputa estabelecida entre grupos de artistas de São Paulo, representados pela AIAP e pelo grupo da Guanabara (RJ) que funda a ABAPP, ambas sucursais da associação internacional.

²¹ PONTUAL, R. Quem se Associa, se Afia. *Revista Ele Ela*, Rio de Janeiro, n. 104, dez. 1977. Para acompanhar a trajetória textual e crítica do Roberto Pontual, ver: PUCU, I.; MEDEIROS, J. **Obra Crítica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

A ação artística era formada por linhas de força intrínsecas: intervenções, descobertas e partilhas, além disso, a noção de operação se aproximava da própria ação²². Paolo Virno (2007) aponta uma fusão entre este tipo de ação e o campo do trabalho (a partir de suas bases terminológicas, a Política como característica da primeira) que apresenta outra possibilidade conectiva capaz de elaborar novas linhas de relação:

O produzir tomou para si muitas prerrogativas da Ação (política). Na época pós-fordista é o Trabalho que adquire feições da Ação: imprevisibilidade, capacidade de começar tudo de novo, performances linguísticas, habilidade de industrializar-se entre possibilidades alternativas (VIRNO, 2007, p. 96).

As Associações de Artistas Profissionais eram decorrentes não só de tramas sociais, mas sim de pactos políticos que o campo das artes plásticas vinha operacionalizando dentro das fronteiras mundiais. Essa movimentação desenhava uma espécie de mapa da atuação destes intelectuais²³, como porta vozes das pautas sociais e políticas que o mundo enfrentava após os conflitos da Segunda Guerra Mundial, dentro do cenário armado pelas disputas da Guerra Fria.

Os caminhos tortos empreendidos pelos artistas plásticos, paralelos aos ideais e códigos da profissão, remetiam aos debates referentes às novas funções do artista moderno no mundo: artista político, artista educador, artista crítico e escritor, artista comunicador, artista empreendedor. Surgem novos temas no espaço plástico a serem pintados, desenhados, gravados ou esculpidos, perante os olhares atravessados sobre as antigas convenções acadêmicas de assuntos mitológicos e históricos.

O embate entre a representação figurativa e a representação abstrata, que se desenhou principalmente após a Segunda Guerra, teve relação direta com a reorganização dos panoramas políticos e culturais internacionais, fatos fundamentais que tomarei para pensar as novas identidades e representações²⁴ que vão se elaborando em torno dos agentes das artes plásticas.

²² Do dicionário: operar significa: entrar em função ou atividade, (...) realizar-se.

²³ Intelectuais seria uma categoria socioprofissional marcada pela especialização que lhes confere “capital cultural” e o “poder simbólico”, nos termos de Bourdieu. Numa acepção mais ampla, são homens da produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social. Ver: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

²⁴ Para Roger Chartier, o estudo das identidades e representações coletivas abrem dois caminhos teórico-metodológicos: 1) estudar a construção de identidades sociais a partir do confronto entre as representações impostas por aqueles que detêm o poder de classificar e nomear, e as representações construídas pela própria comunidade, seja passivamente, seja resistindo à imposição; 2) estudar a capacidade do grupo de fazer com que se reconheça sua existência a partir da exibição de uma unidade instrumentalizada pela representação. Segundo essa proposta, a história cultural estaria fazendo um duplo “retorno útil ao

1.1 ARTES NO PÓS-GUERRA: TEMPOS DE POLÍTICAS E ANGÚSTIAS

O Pós-Guerra foi um período da história marcado pela construção discursiva e imagética do complexo ideal de polarização do mundo. Neste momento, a Guerra Fria²⁵ surge de forma “labiríntica”, simulando possíveis finalizações da hegemonia europeia na condução do processo cultural ocidental. A grande marca deste período histórico está na elaboração de novos personagens condutores dos caminhos políticos e econômicos do mundo, além da disputa pelo direito de ser hegemônico se materializava nos confrontos ideológicos construídos e monitorados pelos Estados Unidos e a União Soviética.

Os norte-americanos investiram em um novo dispositivo que iria assegurar não somente a hegemonia político-econômica, como também, uma hegemonia cultural sobre a Europa Ocidental e parte do continente americano, que foi a propaganda. Já a União Soviética exercerá semelhante papel sobre a Europa Oriental e vários países da América Central e Latina, disseminando um novo modelo de vida distinto ao do capitalismo. O cenário da polarização erguido pelos dois países fez com que o governo norte-americano programasse uma ofensiva diplomática internacional que os levasse ao papel de condutores do processo cultural ocidental, em contraposição à União Soviética, como medida de combate ao avanço do comunismo.

De acordo com Tony Judt (2008), uma espécie de “Guerra Cultural” era articulada, demarcada por financiamentos pesados nos veículos culturais de maior abrangência na época:

Com uma rapidez que deixaria perplexa futuras gerações, a luta na Europa entre fascismo e democracia mal havia terminado e já fora substituída por uma nova ruptura: a que separava comunistas e anticomunistas. O patrulhamento de posições políticas e intelectuais favoráveis e contrárias à União Soviética não teve início com a divisão da Europa depois da Segunda Guerra Mundial. Mas foi naqueles anos do pós-guerra, entre 1947 e 1953, que a linha divisória entre Oriente e Ocidente, esquerda e direita, foi marcada na vida cultural e intelectual da Europa (JUDT, 2008, p. 209)²⁶.

No campo das artes plásticas, o território passa a se dilatar para acompanhar as situações problemáticas de diversas linguagens visuais. Os artistas do Pós-Guerra decidiram rever profundamente seus conceitos a partir de uma forma muito mais radical. A arte implodiu

social”, lançando o olhar para o choque de forças sociais que move as “lutas de representações” e lançando o olhar para a capacidade que o grupo tem de se fazer reconhecer como unidade e identidade (CHARTIER, 2002, p. 73).

²⁵ A Guerra Fria foi uma disputa contínua entre dois sistemas alternativos de vida, com início em 1945, com a Conferência de Yalta, com um “pseudo encerramento”²⁵ em 1963, com o Tratado de Proibição Limitada de Testes. O primeiro acordo entre Estados Unidos da América (EUA) e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), visava o controle sobre as armas nucleares.

²⁶ Ver: JUDT, T. **Pós-Guerra**: história da Europa desde 1945. Lisboa: Edições, 2006.

e explodiu concomitantemente, resultando em inovações, experimentalismos, novas linguagens e ainda todo um hibridismo com outras expressões artísticas, que o tradicional vocábulo das “Artes Plásticas” não conseguia mais abarcar.

Não cabia muito bem no campo das artes plásticas a *Performance Art*, a *Body Art*, as Instalações, as Vídeo-Artes, os *Happenings*, a Poesia Visual, a Fotografia Experimental, as *Assemblages* e a *Land Art*, apenas para expor alguns exemplos mais emblemáticos. Nos Estados Unidos, começou-se a se usar o termo *Visual Arts*, como uma forma de demonstrar que o circuito²⁷ das artes que estava se expandindo no sentido de abarcar essas novas formas de expressão.

De acordo com Benedetta Calandra, a decisão de incluir as artes visuais, no arsenal da Guerra Fria nos Estados Unidos, foi tomada assim que a CIA foi fundada em 1947. Consternada com o apoio que o comunismo tinha entre muitos intelectuais e artistas no Ocidente, a nova agência organizou uma divisão conhecida como: Inventários Ativos de Propaganda (*Propagand Assets Inventory*), que em seu auge pôde influenciar mais de 800 jornais, revistas e formadores de opinião pública, conseqüentemente, o movimento ligado ao expressionismo abstrato recebeu um massivo financiamento²⁸.

Serge Guilbaut, em suas pesquisas que cruzam o universo da Guerra Fria e as artes plásticas, acrescenta que no Pós-Guerra os Estados Unidos investiram em alguns suportes capazes de disseminar o projeto político do país, tais como: a crítica de arte, revistas especializadas, museus e exposições e a elaboração do ideal de independência do artista, que significava, além do desinteresse pelo engajamento político, uma independência em relação a Paris e à arte européia como um todo²⁹.

Este investimento expressava a necessidade de criar uma identidade artística “única”, forte, internacional, de modo a explicitar que a arte européia, leia-se, francesa, havia perdido a importância e de mostrar, enfim, que a arte norte-americana havia passado de colonizada à colonizadora.

O primeiro passo teria consistido em se livrar da ideia de arte nacional, que estava associada à produção provinciana e figurativa dos anos 1930. Porém, justamente para parecer

²⁷ Por circuito das artes, entendam-se as instituições culturais, museus, galerias de arte, universidades, mercado editorial e os personagens que compunham esse sistema: críticos, *marchands*, galeristas, gerentes de instituições, leiloeiros, museólogos, professores de artes, colecionadores e os próprios artistas.

²⁸ Para uma análise mais profunda do campo cultural da América Latina no período da Guerra Fria, indicamos: CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina. **La Guerra Fria Cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas**. Buenos Aires: Biblos, 2012.

²⁹ Ver: GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil. **Revista ARS**, São Paulo, v. 14, n. 27, 1947-1948, 2016.

internacional e, ao mesmo tempo, distinta da arte feita em Paris, forjando uma nova estética, os artistas precisavam enfatizar seu caráter norte-americano. Nessa medida, para o crítico Greenberg (1950), o artista mais apto a cumprir esse papel era Jackson Pollock³⁰, devido ao evidente vigor de suas pinturas. Greenberg defendia sistematicamente que a pintura fosse violenta e espontânea, por oposição à elegância normalmente associada à pintura francesa (GUILBAUT, 1985).

Do outro lado da disputa estética e ideológica da Guerra Fria estava a produção artística da União Soviética ligada ao Realismo Socialista, com pinturas figurativas, tendência que tomou força na Rússia pós-revolucionária, sobretudo a partir da ascensão de Stalin. Este movimento artístico se posicionava como a nova arte das massas proletárias nas diretrizes da política cultural comum aos diversos partidos comunistas, exercendo bastante influência na produtividade artística de grupos na América Latina e na capital pernambucana nos anos 1950.

O papel das temáticas exercitadas pelos artistas ligados ao Partido Comunista vinha tomando força com as pinturas e gravuras que abordavam diferenças de classes, os trabalhadores urbanos e rurais, sendo a arte tomada como uma arma de combate na luta de classes. No cenário do Pós-Guerra, o artista sentia a necessidade de participar com sua produção por meio da representação da guerra, das revoluções, das perseguições e das injustiças sociais (AMARAL, 1987)³¹. Nesse sentido, assumir um posicionamento, um papel, passou a ser uma exigência nos meios intelectuais deste período.

O historiador Rodrigo Patto (2014) nos lembra que entre as centenas de milhares de aderentes do comunismo em todo mundo, cabe destacar uma categoria social, os intelectuais e artistas. Segundo o autor, este grupo tinha importância especial para as organizações partidárias, pois ajudava a produzir imagens discursos, ideias e a disseminá-las entre a população, inclusive graças a seu prestígio social. Era fundamental poder dizer que Pablo Neruda, Candido Portinari, Jorge Amado, Pablo Picasso, Oscar Niemeyer, entre outros, pertenciam ao movimento (PATTO, 2013).

³⁰ Importante pintor do expressionismo abstrato norte-americano, um dos pioneiros deste movimento artístico, que surgiu nos Estados Unidos na década de 1940. Pollock utilizava uma técnica conhecida como *action painting* (pintura de ação), caracterizada pela presença de movimento, energia e velocidade.

³¹ Os Clubes de Gravura foram espaços nos quais os artistas discutiam pontos relacionados às artes e, nesse período, como já citamos, a preocupação com o social, relações da arte e do povo eram temas destacados em suas conversas. Fernando Pedreira apresenta os comentários dos artistas do grupo de gravuras de São Paulo sobre o dever de integrar-se à sociedade e compreendê-la amplamente, pois, para eles, “fora disso, caímos no cerebralismo caótico dos abstracionistas. O que é norma em arte é a representação da realidade: a figura humana, os objetos de uso, os animais e a natureza que é o meio em que vive o homem” (PEDREIRA, 1953, p. 20).

O que demarcava a atuação destes agentes, enquanto profissionais do campo artístico capazes de refletir sobre as conjunturas políticas e sociais do mundo Pós-Guerra, era a busca de um sistema teórico explicativo que permitisse repensar as normas e regras de conduta que haviam orientado, até então, as representações de uma realidade brasileira, inclusive nas artes plásticas. O jornalista Geraldo de Carvalho em matéria publicada em 15 de setembro de 1968, no *Diário de Pernambuco*, descreve suas impressões relativas ao relacionamento dos artistas com aquilo que ele chamava de “Tempo de Angústias”:

Com a utilização da bomba atômica o mundo entrou numa nova fase. Inaugurava-se uma nova era, a da tecnocracia. A máquina querendo sobrepujar o homem. A cibernética trouxe uma contribuição incomensurável e o homem ainda se sente inseguro no emprego de tantas maravilhas científicas que a cada momento ele nas suas pesquisas descobre. O que estamos assistindo é uma revisão geral de todos os valores éticos, religiosos e culturais. A busca incessante de novas expressões tem levado não somente os cientistas, mas também os intelectuais e os artistas a procederem suas pesquisas nos seus campos específicos à procura de uma nova linguagem, seja ela no romance, na poesia, na escultura, no desenho, na pintura. O objetivo do artista atual é integrar-se no seu tempo. O que ele pretende é cada vez mais universalizar-se, que sua obra não seja entendida somente no meio em que vive mais em qualquer outra parte da terra que seja exposta. As reivindicações sociais de hoje não se configuram a uma determinada área, elas ocorrem tanto no Nordeste brasileiro como no Sudeste Africano ou nas repúblicas sul americanas. Os problemas são os mesmos, variando apenas as regiões. O artista de hoje não pode deixar de participar dos acontecimentos do seu tempo sob pena de ser acomodado de ultrapassado ou alienado. Todos estes problemas vêm refletir-se diretamente em sua obra (CARVALHO, 1968, p. 13)³².

A angústia no campo da psicanálise sinalizava uma forma de vida no limite que necessita derrubar certas visões de mundo, redimensionar o seu campo da experiência (SAFATLE, 2015). A angústia poderia ser uma porta de entrada em novos mundos sociais, podendo também ser, segundo Lacan, idealmente a porta de saída, depois do atravessamento do fantasma (da neurose), o fim da análise.

O artista sinalizava ser um crítico do projeto moderno de mundo e humanidade implantado após a grande guerra. Temáticas como: medo, realidade, bomba atômica, dor, sofrimento e liberdade eram retratados nas obras de arte como quadros que registravam os colapsos das relações éticas e morais. Os artistas que se pretendiam lançar, enquanto profissionais, deveriam ter um domínio sobre estas temáticas em seu regime de temporalidade. Deveriam agir como profissionais capazes de decifrar as ondas sísmicas do turbulento mundo político da segunda metade do século XX, sendo o espaço da UNESCO um

³² CARVALHO, Geraldo. Tempo da Angústia. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 13, 15 set. 1968.

dos primeiros órgãos mundiais a agenciar este profissional enquanto um potente agente de diplomacias culturais.

E foi no campo cultural da velha Europa que um grupo de artistas resolveu quebrar a polaridade dos projetos estéticos concentrados nas mãos dos Estados Unidos e dos soviéticos deslocando o olhar institucional das obras de arte para a vida dos artistas em diversas partes do mundo, gerando jogos e disputas analisadas no próximo tópico.

1.2 UNESCO, ARTES PLÁSTICAS E DIPLOMACIAS

O cientista político italiano Norberto Bobbio publicou em 1952, na *Revista di Filosofia*, uma análise política sobre a primeira Assembléia da Sociedade Europeia de Cultura realizada em Veneza de 08 a 11 de novembro de 1951. Sua análise chamada “Política Cultural e Política da Cultura” (BOBBIO, 2015, p. 185), discutia dois apelos realizados pela entidade aos “intelectuais da Europa e do mundo” e aos “chefes de governo da Europa e da América”.

Bobbio (2015) expressou que o apelo feito às autoridades, no campo da cultura naquele momento, referendava a seguinte ideia: o mundo da cultura tinha exigências, obrigações e poderes de natureza política. Tratava-se de saber a direção dessas exigências, a substância das obrigações, a extensão desses poderes, ou seja, de tomar consciência da cultura como fato político. Sendo assim, “nenhum homem de cultura poderia se sentir alheio sobre as relações entre política e cultura” (BOBBIO, 2015, p. 29)³³.

As transformações no mundo político das artes após a Segunda Guerra tiveram grande influência no debate artístico no que concernem disputas internas aos contextos nacionais entre críticos que defendiam o naturalismo na arte e os defensores da abstração, mas também nas disputas internacionais referentes a um projeto de “desterritorialização das artes” e da figura do artista, estes que assumiam a missão de serem agentes de um mundo que trabalhavam por e para ele (REINHEIMER, 2013).

Neste caso, a criação da UNESCO e sua atuação nas esferas da política, educação e cultura vão agir no entendimento e no agenciamento das artes plásticas enquanto profissão.

As fragilidades das relações internacionais expostas logo após a Primeira Guerra Mundial, entre outros aspectos, geraram o debate que resultou na UNESCO. Segundo Marcos Chor (1999), as crises mundiais como os traumas do conflito que se prolongou de 1914 a 1918, ocasionou o novo mapa europeu, caracterizado pela depressão econômica do sistema

³³ Ver: BOBBIO, Norberto. **Política e Cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

capitalista, a partir do final da década de 1920, a onda nacionalista, a descrença crescente nos mecanismos políticos liberais-democráticos, o advento do fascismo e do nazismo, o fracasso da atuação das organizações intergovernamentais existentes naquele período, especialmente a Liga das Nações, e, por fim, a Segunda Guerra Mundial são alguns fatores que iriam resultar na elaboração de uma agência política internacional³⁴.

A tentativa de se instaurar um sistema político instável através das bandeiras iluministas da educação e da cultura, procurou, de certo modo, conciliar o distinto interesse imediato dos Estados-membros. No caso específico da UNESCO, criada em novembro de 1945, havia uma expectativa de que ela atuasse como uma espécie de fórum intelectual que informasse as ações da ONU. Um enfoque iluminista e universalista levava a crer que a instituição internacional pudesse contemplar um pluralismo ideológico e político alicerçado numa solidariedade moral e intelectual. Afinal, o racionalismo e o humanismo, que permeavam tanto os ideais do capitalismo liberal quanto os do socialismo marxista, encontravam-se em radical oposição ao fascismo (HOBBSAWM, 1996, p. 20).

Nesse sentido, a UNESCO³⁵ movida por um espírito liberal-democrático, no qual a ciência era investida de um papel salvacionista, começou a fomentar pesquisas e inquéritos, a organizar reuniões de especialistas em determinados temas, a publicar livros e revistas, a estimular a formação de associações internacionais nos diversos campos da ciência, arte, crítica, e a dirigir campanhas, como as que foram desenvolvidas contra o analfabetismo, contra o racismo e a liberdade para os artistas (MAIO, 1998).

No campo das artes plásticas, a UNESCO elaborou um projeto de internacionalização dos intelectuais das artes legitimadas a partir do discurso de autonomização geridas pelos artistas, acompanhado por um “processo de revisão da relação do fenômeno artístico com outras dimensões sociais” (REINHEIMER, 2013, p. 35).

A antropóloga Patrícia Reinheimer (2013), ao analisar o embate entre a figuração e a abstração no Brasil, a partir das trajetórias do artista Candido Portinari e do crítico Mário Pedrosa, sinaliza que os conflitos internacionais na primeira metade do Século XX dinamizou um processo de trocas de objetos artísticos, pessoas e ideias, acionando a atuação da UNESCO no gerenciamento destas trocas, através da criação de instituições especializadas

³⁴ MAIO, Marcos Chor. O projeto UNESCO e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. **Rev. bras. Ci. Soc.** São Paulo, vol.14, n.41, out. 1999.

³⁵ Ver o trabalho da socióloga Ely Guimarães que analisa a formação e os desenvolvimentos da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), ressaltando a contribuição dessa instituição mundial para o diálogo cultural entre os povos e as nações: GUIMARÃES, Ely. **A Unesco e o mundo da cultura**. Campinas, SP: UEC, 2000. Tese (apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas).

em determinados assuntos do campo das artes. A Associação Internacional de Artes Plásticas (AIAP) é um exemplo dentre essas instituições que irá produzir um debate em torno do que seria um artista profissional, gerando recepções dos ideais profissionais por diversas regiões do mundo.

1.3 O CASO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS (AIAP)



Figura 1: Selo de Certificação da AIAP. 1970³⁶

A origem da Associação Internacional de Artistas Plásticos remonta-se a um conjunto de decisões tomadas por uma conferência realizada na UNESCO, após a Segunda Guerra, em sua terceira reunião realizada em Beirute, capital do Líbano, em 1948.

O Diretor Geral da associação se encarregou de desenvolver uma investigação sobre a forma com que os artistas plásticos poderiam servir aos objetivos da UNESCO e de informar-se dos aspectos de ordem social, econômico e político em que se encontravam estes agentes do exercício da arte, além das medidas que estavam sendo tomadas para atenuar os obstáculos e melhorar suas condições de trabalho, assegurando sua liberdade. Logo, o ofício das artes plásticas é legitimado e operacionalizado enquanto exercício profissional pela UNESCO e a categoria profissional entra nas agendas políticas dos Direitos Humanos e Culturais da entidade.

³⁶ Boletim da Associação Internacional de Artistas Plásticos. **El Porta Voz Del Artista Profesional**, n. 66. ARTE/1976.

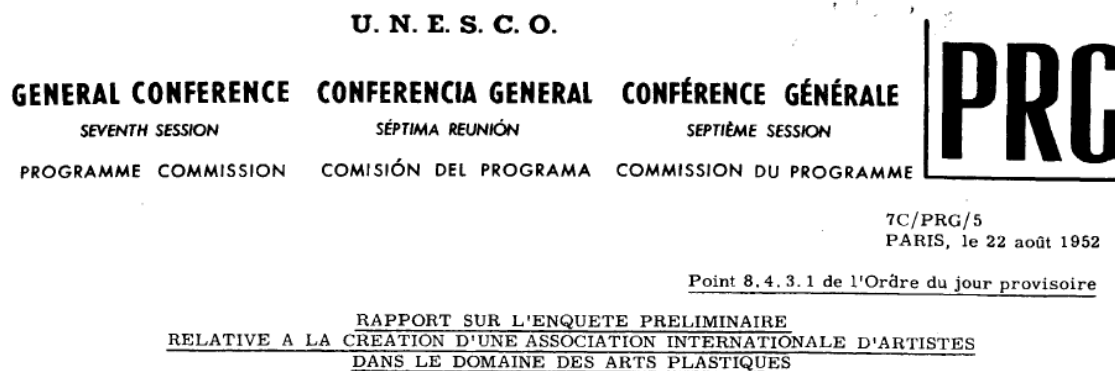


Figura 2: Relatório sobre a investigação Preliminar relativa à criação de uma Associação Internacional de Artistas nas Artes Plásticas. UNESCO 1952.³⁷

A UNESCO sistematizou sua investigação mundial, através de uma enquete que mapeava as opiniões de diversos países e entidades representativas sobre o interesse em se fundar uma associação internacional. Nesta enquete, expedida em formato de telegrama, se questionava:

- A) É desejável a formação de uma associação de artistas plásticos?
- B) Já existe em seu país uma associação deste tipo? Há interesse em integrá-la?
- C) A associação deve ter como membro de agrupamentos nacionais de artistas: personalidades, agentes públicos ou ambos?
- D) Quais são os principais objetivos e as principais características que esta nova associação internacional deve ser atribuída?³⁸

As nações que responderam à enquete foram as seguintes: Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Ceilão (hoje o Sri Lanka), Dinamarca, Estados Unidos, França, Grécia, Israel, Indonésia, Itália, Luxemburgo, Países Baixos, Romênia, Suécia e Suíça. Cada país era acionado através de entidades representantes de classe. No Brasil, a entidade contatada foi o Núcleo de Belas Artes de Araraquara³⁹, através de alguns professores com formação em academias de artes internacionais.

De acordo com o relatório da UNESCO, elaborado em 1952, as Nações contatadas responderam de forma favorável à enquete, oferecendo cooperação positiva à formação da associação. Apesar das queixas apresentadas pelos Estados Unidos e pelo Reino Unido, ao

³⁷ Relatório que compõe Dossiê sobre a Associação Internacional dos Artistas Plásticos. Paris: Arquivo UNESCO, 1952.

³⁸ *Idem. Ibidem.*

³⁹ Formado no fim dos anos 1930 pelos alunos da Escola de Belas Artes de Araraquara – SP, o núcleo recebeu da UNESCO em 1950 um convite para participar da AIAP. Sem condições de enviar representante(s), a escola ofereceu sua contribuição através de sugestões, mais tarde, aceitas e incorporadas nos seus Estatutos.

proporem mais reuniões com a presença de líderes dos dois países, estes países se mostraram solícitos. Em relação à questão “B”, referente à existência de entidades parecidas nas regiões questionadas, somente a Áustria e os Países Baixos informaram que a Confederação Internacional de Associações de Artistas, com sede em Bruxelas, já tinha tomado alguma ação nesta área. A questão “C” foi a que gerou maiores discordâncias entre os países, para tal alguns defenderam a filiação de ambos os artistas: agentes públicos e privados.

Uma conferência foi elaborada durante a sexta reunião em 1951, a qual adotou uma resolução pela qual se autorizava ao Diretor Geral a organizar, com a colaboração das comissões nacionais e das organizações internacionais competentes, uma conferência internacional de artistas, para estudar as condições concretas da liberdade dos artistas e buscar os meios de associá-los de forma mais estreita à obra da UNESCO⁴⁰.

Mais tarde, em 1952, durante uma conferência celebrada em Veneza, vinte e três governos, quarenta e três associações de artistas de dezenove países se pronunciaram em favor da criação de uma Associação Internacional de Pintores, de Escultores e Gravadores. Foi criado um conselho provisório, cujo presidente foi o artista italiano Gino Severine⁴¹ e se estabeleceu uma secretaria no Edifício da UNESCO, em Paris. Em 1954, a Associação plenamente constituída se reuniu novamente em Veneza e proclamou seus objetivos:

1. Estimular a cooperação cultural internacional, independentemente de estética, política etc., entre os artistas de todos os países;
2. Melhorar a situação econômica e social dos artistas em plano internacional e defender seus direitos materiais e morais⁴².

Nesta primeira assembleia participaram dezoito países, cujos comitês nacionais estavam vigentes e ainda observadores de outros vinte e dois países. O primeiro presidente da Associação foi o pintor francês André Lhote, pintor cubista que nasceu em Bordeaux, em

⁴⁰ Estas informações são explicitadas pelo Boletim da Associação Internacional dos Artistas Plásticos, número 66, publicada em 1976 e distribuída para os sessenta e nove países que compunham a associação. Sendo este boletim impresso em três línguas: inglês, francês e espanhol. Documento acessado no Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

⁴¹ Natural de Cortona na Itália, Gino Severini, 1883 -1966, foi um pintor e professor futurista italiano. Mudou-se para Paris em 1906, onde estudou os Impressionistas, fascinou-se pelas pinturas de Seurat e conheceu Signac. Além de Modigliani, Picasso, Braque e Gris, ele conheceu vários poetas e pensadores bem conhecidos do seu tempo. Marinetti e Boccioni convidaram-no a juntar-se ao Movimento Futurista. A 11 de Fevereiro de 1910, Severini assinou o ‘Manifesto do Futurismo’, tornando-se assim um dos co-fundadores deste estilo. Disponível em: <<http://www.gino-severini.com/>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

⁴² Boletim da Associação Internacional dos Artistas Plásticos, n. 66, p. 07, 1976, Paris.

1885. Lhoth atuou como escultor, gravador, ilustrador, teórico de arte e professor. Acabou destacando-se mais como professor e crítico⁴³.

O escultor italiano Berto Lardera foi o primeiro Secretário Geral da Associação e somente em 1973 a AIAP instituiu o título de Conselho Honorário atribuído aos seguintes artistas: Max Bill (Suíça), Alberto Burri (Itália), Alexander Calder (Estados Unidos), Sonia Delaunay (França), Elchanan Halpern (Israel), Sebastián Matta (Chile), Joan Miró (Espanha), Louise Nevelson (Estados Unidos), Víctor Pasmore (Reino Unido), Enrico Paulucci (Itália), Kumi Sugai (Japão), Stanislaw Teisseyre (Polônia), Victor Vasarely (França). Todos esses membros acompanharam uma distribuição que seguia critérios geopolíticos deixando de fora artistas da URSS e centralizava a legitimidade da produção artística nos Eixos Europa Ocidental e parte da América do Norte e do Sul.

A AIAP goza de um Estatuto Consultivo categoria “A”⁴⁴, perante a UNESCO, para toda questão referente às artes plásticas. Seus recursos financeiros provêm, até hoje, de uma ajuda da UNESCO e de repasses dos Comitês Nacionais em seus países membros. Patrícia Reinheimer, ao analisar a atuação da Associação Internacional de Críticos de Arte, a AICA, também ligada a UNESCO e criada no mesmo período, descreveu que esta agência ampliou seu quadro de funcionários estendendo e incorporando parte destas associações não governamentais, gerando especialistas em diversas áreas como teatro, cinema, música, artes plásticas. Eram instituições detentoras de ideais transnacionais, estimuladas pela UNESCO, com o “ideal de contribuir para a manutenção de relações diplomáticas amigáveis entre os países, a partir da educação, da ciência e da cultura” (REINHEIMER, 2013, p. 168).

Um das características dessas organizações foram às contradições ideológicas elaboradas a partir dos ideais supranacionais e os sistemas administrativos estruturados a partir das divisões nacionais. Essa característica teve influências também para o processo de constituição do campo internacional de discussão sobre artes plásticas.

A diplomacia internacional passou a se interessar pelo potencial ideológico das artes desde a Primeira Guerra, focando nas articulações que envolviam trocas e roubos das obras de arte nos conflitos internacionais, desenvolvendo ações referentes à “troca de mãos” das obras

⁴³ Tarsila do Amaral (1886-1973), uma das suas alunas, via-o como “pintor dos retratos bonitos, profundamente humanos, da arte concreta, materialmente rica de cores e pastosidade, arte para deleitar a visão e o tato”. Pintou essencialmente nus, retratos, paisagens e naturezas mortas. A sua primeira exposição individual, em 1910, causou sensação. Durante a Primeira Guerra Mundial, serviu o exército. Em 1917, passou a escrever sobre Arte e a dar aulas e em 1922 fundou a sua própria escola, a “Academie Montparnasse”. De 1938 a 1942 morou em Gorges com a mulher e o pintor Marc Chagall (1887-1985). Esteve em 1952 no Brasil para ministrar um curso no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.poetanarquista.blogspot.com.br/2012/07/pintura-andre-lhote.html>>. Acesso em: 16 ago. 2014.

⁴⁴ Categoria de Estatuto que credencia organizações a assumirem o título de internacionais.

durante a guerra. A UNESCO amplia seu foco de interesse ao pensar o aproveitamento da arte na educação e o intercâmbio de produção e dos produtores artísticos, incluindo os artistas e toda gama de profissionais envolvidos no fenômeno artístico.

Diretamente, a Associação não impunha uma definição que enquadrava o termo “artista”. Toda pessoa considerada como artista, segundo os critérios culturais de seu país, tinha qualidades necessárias para ser membro da AIAP. As vantagens que representavam para um artista pertencer às instituições nacionais ligadas à AIAP estavam nas ligações ativas com a organização internacional, podendo dividir estas vantagens em três categorias: 1) Formas tangíveis de ajuda direta e recíproca; 2) Formas de ajuda em projeto ou em execução destes; 3) Questões de política a longo prazo em favor dos artistas, seu lugar e seus direitos.

Estas vantagens se explicitavam da seguinte forma:

CATEGORIA A (Formas tangíveis de ajuda direta ou recíproca)	
1.	Entrada gratuita ou a preço reduzido, em todos os museus ou coleções do mundo para os portadores de documento de artista profissional expedido pela AIAP;
2.	Desconto para compra de material artístico;
3.	Intercâmbio entre artistas de vários países;
4.	Criação e publicação de listas de bolsas de estudo e viagem para artistas;
5.	Direito permanente, “royaltes”, sobre as segundas vendas e revendas sucessivas de obras de artistas durante a vida do autor;
6.	Livre circulação de artistas e suas obras ⁴⁵ ;
7.	Intercâmbio de exposições entre diversos comitês;
8.	A revista da AIAP: <i>ARTE – Porta voz do artista profissional</i> será uma publicação anual, distribuída gratuitamente aos comitês nacionais. Aspira manter informados os artistas sobre seus direitos e seus interesses inerentes ao exercício de sua profissão no meio de sociedades modernas;
9.	Convênio estabelecido entre a AIAP e a UIA (União Internacional de Arquitetos), referente aos princípios e regras de

⁴⁵ Esta cláusula seguia os Acordos de Florença da UNESCO 1950. O Acordo de Florença se destina a favorecer a livre circulação de livros, publicações e objetos com caráter educativo, científico ou cultural, com vistas a não aplicação de direitos aduaneiros na importação destes produtos, para melhorar a circulação do conhecimento.

cooperação entre pintores, escultores e arquitetos;
10. Declarações referentes ao número legal de fundições de esculturas e de estampas originais;
11. Regulamento dos concursos internacionais de artes plásticas e outros regulamentos que definem princípios que regem a participação de artistas ou jurados encarregados de outorgar prêmios, subvenções, bolsas de viagens aos artistas.

CATEGORIA B (Formas de ajuda em projeto ou em execução destes)
1. Fundo beneficente de artistas vivos, alimentado com o produto de vendas de obras de arte dos artistas do passado;
2. Isenção de impostos e outras taxas para os artistas em atividade;
3. Arquivo central de obras de arte para sua identificação;
4. Condições que definem a participação do artista na educação em geral;
5. Formação profissional do artista;
6. Intercâmbio de exposições entre continentes, entre regiões culturais.

CATEGORIA C (Questões de política a longo prazo em favor dos artistas, seu lugar e seus direitos)
1. Adoção Universal do princípio de uma porcentagem sobre todo gasto de construção, cuja porcentagem será dedicada ao pagamento de obras de arte originais incorporadas nas estruturas de construções novas (princípio de 1% ou 2%);
2. Previsões governamentais com respectivos locais e facilidades destinadas ao trabalho experimental; reconhecimento do trabalho experimental como atividade profissional de pleno direito;
3. Criação de espaços de trabalho para os artistas e sua

preservação pelos mesmos tratamentos aplicados atualmente aos monumentos antigos⁴⁶.

O mundo social das artes ia se reformulando perante novas camadas estratigráficas constituídas de novos códigos que legislavam condutas e práticas profissionais referentes aos artistas. Direitos e deveres iam estabelecendo uma “deontologia moderna da profissão do artista”, resultante na combinação entre o fazer algo, com critérios morais e éticos e a relação estabelecida com o outro. Um código deontológico é um código normativo que basicamente estabelece um conjunto de direitos e deveres do profissional inerente à profissão e regras de ação moral concretas. O trabalho tem, em si mesmo, uma dimensão deontológica, na medida em que envolve relações humanas e uma responsabilidade contratual pelo menos tácita.

Segundo João Freire (2004), sociólogo português, o associativismo encadeia um importante processo de legitimação profissional. É uma das dimensões estruturantes das profissões qualificadas. Do ponto de vista legal, a constituição de associações públicas profissionais deve assumir um caráter “excepcional” e tem lugar apenas “quando a regulação da profissão envolver um interesse público de especial relevo que o Estado não deva prosseguir por si próprio” e desde que sejam “sujeitas ao controle do respectivo acesso e exercício, à elaboração de normas técnicas e deontológicas específicas e a um regime disciplinar autônomo” (FREIRE, 2004, p. 88).

Efetivamente, as associações comportam uma “instrumentalidade ontológica” na gestação social das profissões, ou seja, são, em si, uma das condições constitutivas do percurso de fechamento social de qualquer grupo ocupacional, quer pela via da construção identitária, quer pelas modalidades de auto-regulação a que as ocupações podem aceder.

Sendo assim, a formação de uma Associação Internacional operacionalizava a constituição de um “mundo artístico” a partir da criação de redes de interação e cooperação. O trabalho artístico, tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjunta de um determinado, e por vezes elevado, número de pessoas, que podem cooperar de forma efêmera, mas que, mais frequentemente, torna-se rotineira, dando origem a padrões de atividade coletiva. Howard Becker chama essa coletividade de “mundo artístico”, redes de indivíduos, cuja atividade cooperativa, organizada através do conhecimento partilhado dos meios

⁴⁶ Quadro remontado, baseado nas informações do Boletim da Associação Internacional de Artistas Plásticos. **El Porta Voz Del Artista Profesional**. n. 66, p. 23, ARTE/1976.

necessários à realização de determinado trabalho, produz o tipo de obras de arte pelas quais o mundo artístico é reconhecido (BECKER, 1982).

O quadro exposto acima demonstra como campo artístico (embates e negociações) e o mundo das artes (interação e cooperação) elaboravam uma definição coletiva na sua operacionalização. O artista plástico profissional deveria estar pronto para esse jogo interacionista, sendo um agente coletivo nas suas práticas e ações. A construção de um espaço em formato de mundo dava margens para elaboração de novos códigos que passariam a ser explorados por estes agentes. A livre circulação, o intercâmbio, bolsas de estudos, descontos em compras de material, entrada gratuita em museus, referendava a percepção que existia fronteiras que delimitavam as práticas artísticas profissionais no mundo moderno.

As questões referentes aos direitos e à propriedade intelectual materializavam as fronteiras estabelecidas pelo mundo profissional nas artes, explicitado em meio ao sistemático campo das cópias e das reproduções estabelecidas pelo capitalismo moderno. O artista plástico, diante do ideal de campo internacional da UNESCO, passava a dialogar diretamente com os enfrentamentos do capitalismo e da indústria que comercializa a obra de arte e o nome do artista.

A entidade também elaborou uma declaração sobre o número legal de fundições de esculturas e de estampas originais que foi aprovada pela Assembléia Geral da AIAP, em sua terceira reunião em Viena, no ano de 1960. Esta declaração surgiu com a finalidade de evitar a reprodução abusiva de uma obra em um número incontável de exemplares e em diferentes materiais não previstos.

Com a finalidade de proteger o público, o comprador e o artista contra as reproduções não autorizadas, cada fundição passou a conter o nome do autor, a indicação do número total de exemplares e a circulação do número de série da fundição. E somente o autor, segundo a AIAP, que poderia ter a faculdade de executar ou de mandar executar ampliações e reduções de suas obras, pois estas operações passaram a ser compreendidas como criação de uma nova obra.

Esta declaração também tratava sobre o problema dos herdeiros de uma obra e o uso que os últimos poderiam fazer dela. A declaração garantia os desejos dos autores referentes às técnicas utilizadas por eles e o material, seguindo o que o próprio autor tinha deixado escrito sobre as obras, ou a opinião de especialistas e estudiosos do artista. Referente às estampas, gravuras e litogravuras, ficou definido que somente o artista gravador poderia fixar o número definitivo de cada uma de suas obras gráficas realizadas com as diferentes técnicas: gravação, litografia, etc. Cada lâmina, para ser considerada como original, teria que levar não somente a

assinatura do artista, como também a indicação do número total de cópias e o número de série da lâmina.

Ao falar de reprodução, como não instrumentalizar os escritos de Walter Benjamin (1985) sobre reprodutibilidade técnica da obra de arte, que se impôs na história, e teve no século XX sua crescente intensidade? O autor faz um retrospecto citando as técnicas da fundição, da cunhagem, da xilogravura, da impressão, gravura, litografia. E esta última, para Benjamin, possui um caráter de avanço decisivo, visto que é o processo no qual permitiu colocar os produtos das artes gráficas no mercado, não somente em produção em massa, mas também sob formas diversificadas no dia a dia. Entretanto, tempos depois, as artes gráficas, aponta o autor, foram ultrapassadas pela fotografia.

Com a ampla reprodução da obra de arte, inserida através da fotografia, Benjamin refletiu sobre o recuo do “valor de culto” e o crescimento do “valor de exposição”. Ou seja, as técnicas de reprodução permitiram o surgimento de uma necessidade cada vez mais crescente de que obras de arte se tornassem mais disponíveis para exposição, logo para estarem inseridas em um processo de mercantilização, tornando-as meros produtos. É também a partir disso que podemos observar a transformação do valor da obra de arte⁴⁷, incidindo diretamente na elaboração teórica e metodológica dos saberes em torno dos direitos autorais.

Os direitos de autor seguiam duas convenções realizadas pela UNESCO: A Convenção Universal sobre o Direito do Autor, que foi realizada em Genebra em 1952, e revista em Paris em 1971, com o objetivo de assegurar a proteção do direito dos autores sobre as obras literárias, científicas e artísticas e a Convenção de Berna (1914), onde os países que firmaram este acordo tinham como objetivo proteger a propriedade intelectual. Os países que firmaram esta convenção formam A Organização Mundial da Propriedade Intelectual, cuja sede, até hoje, fica em Genebra, compreendendo todas as formas de arte visual⁴⁸.

A AIAP ainda produziu textos em suas revistas sobre: o direito das obras depois de sua venda, Regulamento dos Concursos Internacionais, Cooperação entre Pintores, Escultores e Arquitetos, Função do Artista na Educação e sobre os acordos para facilitar os intercâmbios de obras de artes e de artistas pelo mundo. O artista passou a ser considerado pela AIAP e pela UNESCO um “cidadão do mundo” e para garantir essa movimentação criou instrumentos

⁴⁷ BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In. **Magia e Técnica, Arte e política**. Obras escolhidas I. Trad. Rouanet S. P. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁴⁸ Ver: FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito Autoral**: da Antiguidade à internet. São Paulo: Quartier Latin, 2009.

jurídicos de identificação como: “Certificado Internacional do Artista para Administração de Aduanas”:



Figura 3: Certificado Internacional do Artista para Administração de Aduanas⁴⁹

O Certificado destinado para facilitar a circulação de obras de arte de artistas nos postos de fronteira e de aduanas cada vez que iam expor suas obras no exterior. Ele facilitava os comitês nacionais da AIAP que eram os únicos habilitados a distribuí-los e que só eram válidos com a assinatura do presidente ou o selo do comitê. Este certificado seguia as cláusulas do Acordo de Florença de 1950 para importação de objetos de caráter educacional, científico e cultural.

O artista profissional surgia em meio à manufatura de uma identidade internacional, adquirindo *status* de funcionário de órgãos internacionais, o qual lutava pelo fim de barreiras, em prol da sua circulação e de sua obra. Iniciava-se um projeto de expansão do campo das artes plásticas e visuais no mundo, a partir da intensidade e a velocidade com que pessoas, bens e informações passavam a circular, trazendo oportunidades e desafios para regiões que, até então, não tinham vozes no debate internacional.

A AIAP elaborou uma carteira de artista profissional que servia como uma espécie de passaporte cultural para garantir a entrada em museus e galerias do mundo pelos artistas.

⁴⁹ Boletim da Associação Internacional de Artistas Plásticos. **El Porta Voz Del Artista Profesional**, n. 66, p. 12, ARTE/1976.

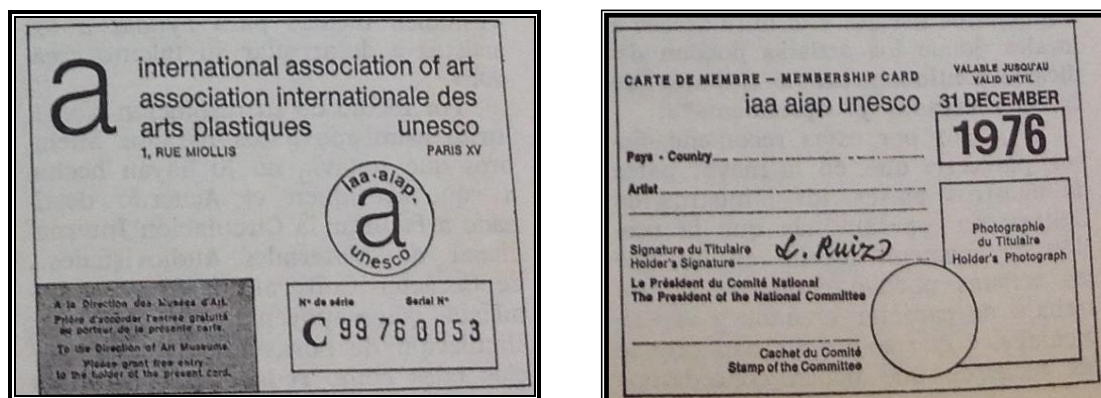


Figura 4: Modelo da Carteira de Artista da AIAP⁵⁰

A carteira oferecia preços reduzidos na compra de materiais, entrada em museus, galerias e exposições. Era confeccionada exclusivamente pelos comitês nacionais e servia como documento de identificação profissional, institucionalizando o agente profissional. A garantia destes benefícios, na prática, não era viável, porque muitos artistas passam a se queixar que o documento não era reconhecido por determinadas instituições.

Tal fato é algo que vamos constatar ao analisar a trajetória do escultor pernambucano Abelardo da Hora, delegado regional da AIAP e que teve sua carteira de artista confiscada pelos agentes do DOPS durante a ditadura civil militar no Brasil nos anos 1960. Contudo, esta carteira era um passaporte que nomeava e legitimava o agente profissional no campo das artes e como a AIAP não definia o que era um artista plástico naquele momento, ela delimitava o que seria um artista profissional no campo espacial e temporal das artes naquele momento.

1.4 O ARTISTA PROFISSIONAL PARA A AIAP

O artista profissional para a AIAP era um sujeito que vivia, única e exclusivamente, de arte, participava de exposições e era formado nas escolas de Belas Artes⁵¹. Além de garantir o exercício integral da profissão, era necessário, na entrada dos anos 1950, compreender e constituir códigos jurídicos que legitimassem politicamente as práticas profissionais da atuação plástica e política destes artistas no mundo. Desta forma, a associação costurava seu

⁵⁰ Boletim da Associação Internacional de Artistas Plásticos. **El Porta Voz Del Artista Profesional**, n. 66, p. 27, ARTE/1976.

⁵¹ Indicamos a republicação elaborada pela editora Zouk livro *Belas Artes: estudos e apreciações* (1885), de Félix Ferreira, retomando a importância dos estudos e pesquisas sobre a arte brasileira do Século XIX e o complexo campo das Belas Artes que sofre um ataque político e estético dos movimentos modernistas do Brasil, no início do século XX, que passam a contestar os modelos acadêmicos de ensino e produção das artes.

conceito de artista profissional através dos três fios que serão defendidos, durante o século XX, em boa parte do Ocidente: formação, produção e exposição.

Entre os anos de 1954 e 1957, uma comissão de trabalho teve por tarefa estabelecer e apresentar uma definição sobre o que seria o artista profissional na Segunda Assembléia Geral da AIAP, celebrada em Dubrovnik, cidade costeira da Croácia. Na reunião de 1957, o Sr. Gino Severini resumiu as conclusões da Comissão nas definições que abrangiam desde o ponto de vista estético, até o ponto de vista social e jurídico: “1. O artista é um homem que intervém no universo das coisas e lhes confere uma forma; 2. O artista é um homem que exerce com competência uma das belas artes e extrai delas seus meios de existência”⁵².

A AIAP apresentava estas definições como “as fórmulas mais nobres” de enquadrar “o ser artista” no mundo em conflito, como aquele sujeito que agia por competência, intervindo no universo prático e subjetivo das coisas. Esse profissional seria acionado para utilizar destas competências na diplomacia internacional. Uma das primeiras metas da AIAP consistia em favorecer o desenvolvimento das artes através dos artistas, ampliando seu enfoque do que seria um artista profissional que poderia compor os quadros da associação. Apesar de criar critérios, ela não os deixou fechados para as questões culturais e locais que definem os elementos que compõe um artista profissional, entregando a legitimidade por pares a solução desta definição.

Em 1976, dentro de um fórum de debate, a AIAP definiu como artistas plásticos profissionais:

CRITÉRIOS DO PROFISSIONALISMO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS: UM ARTISTA É PROFISSIONAL

1. Ganhar a vida exercendo sua arte;
2. Possuir um diploma de Belas Artes;
3. Ensinar arte em uma escola de belas artes e de artes aplicadas;
4. Expor frequentemente, ou suas obras terem outras oportunidades de serem vistas por um grande público, por exemplo, através de:
 - a) Coleções públicas;
 - b) Ordens Públicas;
 - c) Monografias, catálogos, artigos sobre sua obra;
5. Obter prêmios importantes, tanto nacionais como internacionais;
6. Ser membro de uma Academia de Belas Artes;

⁵² Boletim da Associação Internacional dos Artistas Plásticos, nº 66, p. 16, Paris, 1976.

7. Ser reconhecido pela opinião geral de outros artistas profissionais do país, incluindo se não possuir nenhuma das citadas classificações⁵³.

O século XX é marcado pelo surgimento do grande personagem que irá instaurar dinâmicas integrais de produção, discussão e circulação de arte pelo mundo: o Artista trabalhador. Segundo Bourdieu (1996), este personagem, sem precedentes para a história, surge cumprindo o lugar do profissional em tempo integral. Dedicando-se ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo outra jurisdição que não a norma específica de sua arte. Sua vida é transformada em obra de arte e sua estética versa por trajetórias de vida que tomam o caminho político enquanto gênero artístico de atuação (BOURDIEU, 1996).

A profissão que ocupa um lugar social e histórico é derivada também de um acordo ético: a sociedade não pode permitir que certas profissões sejam exercidas por pessoas que não possuem certos valores para desenvolvê-las. Poderíamos aqui imaginar inúmeros casos. Não por acaso, as profissões têm um conselho e estes conselhos possuem comissões de ética que podem cassar o direito de algumas pessoas de exercerem certas profissões, quer dizer, não basta um saber-fazer, é preciso também um saber-ser cultural, social e historicamente situado.

As ligações com as academias de arte ainda eram bastante marcantes nas definições de uma identidade profissional, afinal de contas, a expansão e distribuição destas instituições formadoras de artistas eram intensas desde o século XVI, acompanhando projetos de colonização e civilização em diversas partes do mundo.

As academias garantiam a formação científica (geometria, anatomia e perspectiva) e humanística (história e filosofia), rompendo com a visão de arte como artesanato. Elas defendiam a possibilidade de ensino de todo e qualquer aspecto da criação artística por meio de regras comunicáveis. Além de conferir caráter oficial ao ensino, com aulas de desenho de observação e cópia de moldes, as academias de arte pelo mundo atuam, até hoje, na organização de exposições, concursos, prêmios e periódicos, além da conservação de patrimônio, pinacotecas e coleções, que significa o controle da atividade artística e a fixação rígida de padrões de gosto, atendendo, de uma forma ou de outra, aos interesses expansionistas da UNESCO e da AIAP.

Conforme Raymond Moulin (1995), a profissão do artista pode exercer-se fora de qualquer título de formação, de estudos realizados até o fim e sancionados por um diploma

⁵³ Boletim da Associação Internacional de Artistas Plásticos. **El Porta Voz Del Artista Profesional**, n. 66, ARTE/1976.

superior que não garantem o sucesso da carreira, seja ele avaliado pela medida de notoriedade ou renda. Entretanto, a autora acrescenta que a formação exerce um efeito positivo no desenvolvimento das carreiras artísticas até hoje, resultante da legitimação que as academias de arte possuem como dispositivos de saber e poder no campo das artes⁵⁴.

O caso das exposições também deve ser problematizado, pois alguns artistas consideram a primeira exposição como detentora de um papel importante na sua auto afirmação como artista plástico. Isso porque a exposição é uma forma de reconhecimento, dependendo do grau de credibilidade, que a instituição promotora possui no sistema. Conforme avalia Nathalie Heinich (1995), a exposição marca o momento em que a obra se desvincula da pessoa, o momento em que aquilo que foi criado pode circular independentemente e para além da presença física ou da intervenção direta do autor, o momento em que a obra existe para outros e não mais apenas para si⁵⁵.

Viver integralmente de arte também era um critério que avançava dentro dos pontos distintivos da arte enquanto profissão, garantindo-lhe o título de uma ocupação especializada que atendia às necessidades específicas. Isto a partir da ampliação do número de necessidades que acionavam o artista no mundo, este que não somente pintava, esculpia ou desenhava, mas agora fazia diplomacias, negociações institucionalizadas e discursos políticos, projetos urbanos e sociais.

Em 1961, a AIAP foi admitida pela UNESCO como associação categoria “A”, gozando de um estatuto consultivo. A UNESCO passava a enviar regularmente membros da associação para congressos internacionais, assembleias gerais e para compor o conselho executivo da organização. As relações políticas entre as duas entidades elaboraram os ideais que revestem, até a contemporaneidade, os artistas plásticos como agentes internacionais, produtores de artefatos culturais universais. A UNESCO e a AIAP lançaram a construção da necessidade institucional de que todos os setores públicos do mundo, que trabalhavam com arte, cultura e educação, necessitariam contratar para compor seus quadros administrativos artistas profissionais capazes de elaborar práticas profissionais para estes setores.

A AIAP passa a ser compreendida como agência de consultoria da UNESCO, prestando acessoria sempre que consultada. Ela desenvolveu os emblemas para “O Ano Internacional para os Direitos do Homem e da Educação”, 1968 e 1970, como exemplos de cooperação prática:

⁵⁴ Ver: MOULIN, Raymonde. **De la Valeur de L’art**. Paris: Flammarion, 1992.

⁵⁵ Ver: HEINICH, Nathalie. As Reconfigurações do Estatuto do Artista na Época Moderna e Contemporânea. **Porto Arte**: revista das artes visuais, vol. 13, n. 22, 2005.



Figura 5: Emblemas comemorativos dos anos da UNESCO. Victor Vasarely. 1970.

Estes emblemas⁵⁶ foram projetados e desenvolvidos pelo artista húngaro Victor Vasarely⁵⁷, nascido em 1906, mas que viveu boa parte da vida em Paris. Considerado por muitos como um dos mais importantes artistas da chamada *Op-Art*, sendo um dos fundadores da arte cinética, óptica, através de desenvolvimentos de pinturas de abstrações geométricas. Conselheiro Honorário da AIAP, Victor Vasarely desenvolveu em sua obra diversas possibilidades de constante modificação geométrica e espacial, como podemos visualizar nos emblemas. Simbolizando a transformação da realidade que o homem vive, a mutação e o movimento constante das formas e dos espaços, inspiravam sua produção, problematizando de forma direta os efeitos provocados na dinâmica política e espacial do mundo no Pós-Guerra na vida dos artistas⁵⁸.

Os temas dos anos da UNESCO seguiram atuando como mecanismos de “conscientização” sobre os direitos dos homens e das mulheres, depois da instauração de

⁵⁶ Boletim da Associação Internacional dos Artistas Plásticos, Paris, n. 66, p. 25, 1976.

⁵⁷ Sobre o artista, há um sítio eletrônico muito bem elaborado e que nos fornece textos e materiais de pesquisa sobre sua trajetória artística e política de extrema importância. Disponível em: <<http://www.vasarely.com/site/intro.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

⁵⁸ É, no entanto, o período entre 1950-60 que é reconhecido como *Black and White*, que marca definitivamente o trabalho de Vasarely, uma vez que ao introduzir pela primeira vez a sugestão de movimento sem existir movimento real, cria uma nova relação entre artista e espectador, que deixa de ser um elemento passivo para passar a interpretar livremente a imagem em quantos cenários visuais conseguir conceber, desenvolvendo e definindo os elementos básicos do que será conhecido como *Op Art*, um estilo e técnica que permanecerá para sempre ligado ao seu nome.

regimes políticos autoritários pelo mundo, nos anos 1960, como na América Latina. Alguns artistas passaram a apoiar e a militar no campo dos Direitos Humanos como Juan Miró, escultor catalão, conselheiro honorário da AIAP, que chegou a apoiar publicamente, nos anos 1960, a UNESCO referente aos Direitos Humanos.

A liberdade passa a ser um tema recorrente abordado entre os membros da AIAP e a ser um critério de atuação profissional no campo das artes, dialogando diretamente com as pautas das agendas políticas dos Direitos Humanos na década de 1960. O artigo 27 da Declaração dos Direitos Humanos versava sobre:

1. Toda a pessoa tem direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios;
2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor⁵⁹.

Uma ampliação do catálogo de direitos humanos somente será observado na Declaração Universal de 1948, ao incluir o direito de participação na vida cultural e de usufruir das artes, além dos direitos de autor no seu art. 27. O Pacto Internacional sobre os Direitos Econômicos, Sociais e Culturais⁶⁰, desdobrando a Declaração, prevê, em seu art. 15, o reconhecimento, pelos Estados Partes, do “direito de todos de participar na vida cultural, beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais que decorrem de toda a produção científica, literária ou artística de que cada um é autor”.

Prevê ainda “que as medidas que os Estados Partes tomarem para assegurar o pleno exercício destes direitos deverá compreender as que são necessárias para assegurar a manutenção, o desenvolvimento e a difusão da ciência e da cultura”, reforçando o compromisso com o respeito à liberdade, indispensável à investigação científica e às

⁵⁹ Declaração Universal dos Direitos Humanos. **Artigo XXVII parágrafo 1.** 1947. Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Declara%C3%A7%C3%A3o-Universal-dos-Direitos-Humanos/declaracao-universal-dos-direitos-humanos.html>>. Acesso em: 04 jan. 2015.

⁶⁰ O Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais foi adotado pela Resolução 2.200-A (XXI) da Assembléia Geral das Nações Unidas em 16 de dezembro de 1966. Ele entrou em vigor em 3 de janeiro de 1976 e está dividido em cinco partes, quais sejam: I) autodeterminação dos povos e à livre disposição de seus recursos naturais e riquezas; II) compromisso dos Estados de implementar os direitos previstos; III) direitos propriamente ditos; IV) mecanismo de supervisão por meio da apresentação de relatórios ao ECOSOC e (V) ratificação e entrada em vigor. Em 1988 foi aprovado um Protocolo adicional com diversos dispositivos inovadores. A finalidade precípua do Pacto é a de estabelecer as condições sociais, econômicas e culturais para a existência de uma vida digna. Trata-se, na essência, de conferir proteção aos direitos humanos, que surgem e se desenvolvem em obediência a um núcleo existencial, qual seja: a dignidade da pessoa humana. Ver: BALERA, Wagner; SILVEIRA, Vlademir Oliveira da. **Comentários ao Pacto Internacional dos Direito Econômicos.** Curitiba: Clássica, 2013.

atividades criadoras e, ainda, o reconhecimento da importância da cooperação internacional no campo da cultura⁶¹.

Como resposta aos acontecimentos da Segunda Guerra, quando houve muitos saques dos patrimônios materiais de vários países, em 1954, a UNESCO produziu a Convenção Sobre a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado, no qual os países signatários se comprometem a resguardar os bens dos países adversários, bem como proteger os próprios bens.

Os direitos culturais pressupõem diversidade, atrelada à liberdade, à afirmação de identidades, portanto, não são idênticos para todos os povos. Por isso, é necessário pensar na perspectiva da sua ampliação, na interpretação, o mais ampliado possível dos direitos culturais previstos nos instrumentos legais.

Os direitos culturais como categoria de direitos humanos podem servir como “roteiro emancipatório”, partindo da premissa do reconhecimento, conceito que se baseia na identidade, na igualdade com respeito à diversidade e que, teóricos como Nancy Fraser⁶² consideram como critério de justiça. Para Fraser, a justiça tem um caráter bidimensional, pressupondo redistribuição e reconhecimento.

Assim, esses instrumentos não estão voltados para proteger diretamente certos grupos vulneráveis mediante direitos especiais, como era previsto em alguns tratados bilaterais assinados à época da Sociedade das Nações (anterior à ONU). Tais grupos se protegeriam indiretamente através da garantia dos direitos civis e políticos básicos dados aos indivíduos. A Declaração vale, portanto, para qualquer indivíduo e não para um grupo específico. A confusão, porém, aparece ao se perceber, como indica Teixeira Coelho que “o direito cultural é individual quanto a seu sujeito e coletivo em seu objeto” (COELHO, 2011, p. 10).

Para uma análise mais prática no caso dos debates sobre a atuação profissional e política no campo das artes plásticas em Pernambuco, iremos, a seguir, recorrer às trajetórias, políticas e profissionais do escultor pernambucano Abelardo da Hora, artista que demarcou de forma pioneira o debate em torno da profissão dos artistas plásticos desde os anos 1950 em Pernambuco e que era sócio e Delegado Regional da AIAP no Nordeste brasileiro.

⁶¹ Ver: ABRAMOVICH, Victor; COURTIS, Christian. El acceso a la información como derecho. In: DUHALDE, E. L. (Ed.). **Anuario de Derecho a la Información 1**. Buenos Aires: Madrid, 2000.

⁶² Ver: FRASER, Nancy. **Reconhecimento sem ética?** São Paulo: Lua Nova, 2007,70.

1.5 ABELARDO DA HORA, O DELAGADO DA AIAP, UM ARTISTA OPERÁRIO

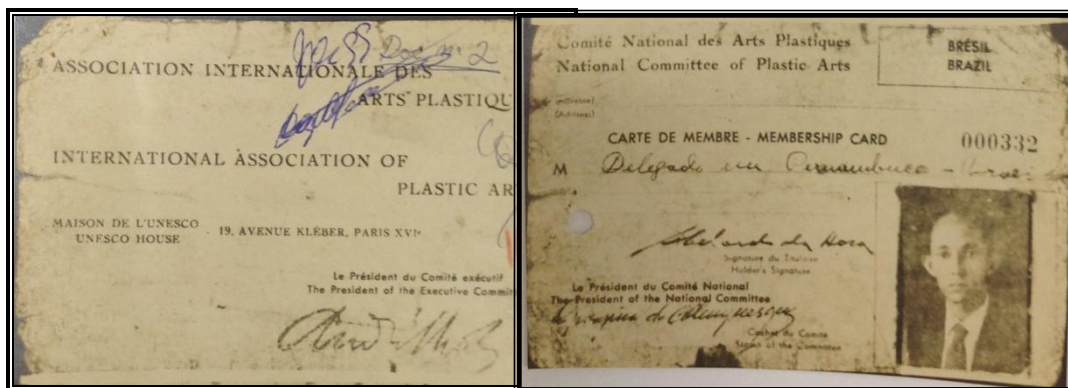


Figura 6: Carteira de Membro da Associação Internacional de Artistas Plásticos. Abelardo da Hora⁶³.

Abelardo Germano da Hora, pernambucano, nascido em 1924 no município de São Lourenço da Mata a 19,7 Km da capital Recife. Foi representante e Delegado Regional da Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP) e do Comitê Nacional de Artistas Plásticos, no ano de 1955, sob a presidência da artista e professora da Escola Nacional de Belas Artes, Georgina Albuquerque⁶⁴.

Seu contato e filiação com a AIAP veio da profunda amizade que teve com o vice-presidente da seção nacional da associação, o artista e educador Augusto Rodrigues⁶⁵. Com Rodrigues, Abelardo da Hora conviveu bastante quando decidiu morar no Rio de Janeiro, em 1946, para aprimorar suas técnicas como escultor e poder expandir seu campo de trabalho.

Abelardo da Hora passou a ser um militante político dos ideais e representações políticas em torno da identidade do “Artista Operário”, este que exercia sua profissão em fábricas, construção civil e ateliês. De acordo com o historiador Tony Judt (2008, p. 211), “um entusiasmo juvenil pelo futuro comunista era comum entre os intelectuais da classe

⁶³ Fundo SSP/DOPS/APEJE – Prontuário Individual Nº 0224 “A” e “B”. Abelardo Germano da Hora. 1957.

⁶⁴ Para acompanhar uma profunda análise da trajetória desta artista, envolta em uma legítima e necessária discussão de gênero, ver as pesquisas e trabalhos da socióloga das artes Ana Paula Simione. Ver: SIMIONE, Ana Paula. Entre Convenções e Discretas Ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 50, out. 2002.

⁶⁵ Nascido em Recife em 1913, educador e ilustrador, Augusto Rodrigues inicia sua atividade como ilustrador e caricaturista no Diário de Pernambuco. Ao lado de Guignard (1896-1962), Candido Portinari (1903-1962) e outros, expõe, em 1934, na Associação dos Artistas Brasileiros, no Rio de Janeiro. Nas diversas atividades artísticas de Augusto Rodrigues, pode-se apontar como característica comum a permanente preocupação com a função da arte. Defende ser esta a forma pela qual a cultura se manifesta mais significativamente, daí a importância de difundi-la. A criação da Escolinha de Arte do Brasil, primeira do gênero no país, é um exemplo do empenho de Rodrigues em renovar os métodos da educação artística para crianças e adultos. Com base nas ideias do historiador e crítico de arte Herbert Read (1893 - 1968), procura incluir, no processo de ensino, pesquisas poéticas que estimulem a criança a desenvolver sua própria singularidade. Essa iniciativa torna-se importante referência para o desenvolvimento da arte-educação no Brasil. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2466/augusto-rodrigues>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

média, tanto no Oriente quanto no Ocidente”, que vinha acompanhando porque ele denominou de “complexo de inferioridade em relação ao proletariado, a classe operária de “colarinho azul”.

Nos primeiros anos do pós-guerra, trabalhadores especializados valiam muito, devido ao contraste com os anos da Depressão, ainda vivos na memória coletiva. Uma consequência desse quadro foi a exaltação universal do trabalho e dos trabalhadores da indústria, marcante triunfo político para os partidos que reivindicavam a representação dos operários. Homens e mulheres de classe média, com inclinação esquerdista e formação acadêmica, envergonhados de sua própria origem social, podiam extravasar o constrangimento, entregando-se ao comunismo (JUDT, 2008, p. 211).

Abelardo da Hora era filiado ao Partido Comunista, em que sua arte seria um instrumento político e pedagógico para elaborar uma consciência de classe. A imprensa local passa a descrevê-lo da seguinte forma: “Pedra, cimento, areia, barro e gesso são alguns diversificados materiais com que ele trabalha. Não é pedreiro, como pode parecer. Apenas um trabalhador ou um operário. Um operário da arte” (GOUVEIA, 1979, p. 5)⁶⁶.

Abelardo se associava à prática artística reduzida a elementos essenciais, como forma, material, superfície e espaço. Contestando o papel do artista, enquanto criador visionário, defendia que a prática artística se assemelhava pelo pragmatismo e banalidade à atividade de um agricultor ou de um operário.

O “artista operário”, enquanto membro do Partido Comunista e delegado da Associação Internacional de Artistas Plásticos, foi um dos organizadores das atividades do Conselho Mundial da Paz, proferindo o discurso de abertura em 1953, como demonstra a fotografia abaixo:

⁶⁶ GOUVEIA, Graça. Abelardo da Hora: “A mediocridade se destrói por si mesma. Como doença ruim”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 04 mar. 1979.



Figura 7: Abelardo Discursando pelo Conselho Mundial da Paz⁶⁷.

No início da década de 1950, militantes comunistas de várias partes do mundo, inclusive do Brasil, lançaram-se numa campanha com um objetivo: salvaguardar a paz mundial. A partir de 1947, ano em que se iniciou a Guerra Fria, a União Soviética, sob a liderança de Stalin, lançou aos partidos comunistas de todo o mundo uma nova “linha geral”. A nova orientação consistia em formar uma ampla frente antiamericana e impor aos Estados Unidos um arranjo mundial satisfatório aos interesses soviéticos que lhes permitisse avançar nas pesquisas nucleares, obter o controle da corrida armamentista e barrar o desenvolvimento norte-americano nesse campo (RIBEIRO, 2008).

O movimento organizado que obteve maior destaque dentro da nova “linha geral” foi o Movimento pela Paz, também chamado Luta pela Paz. O objetivo era coletar assinaturas em diversos países para serem enviadas à ONU, manifestando a posição de milhões de pessoas a favor da paz mundial. Abelardo participou ativamente na política local, sendo diretor da Divisão de Praças e Jardins e Secretário de Cultura da cidade do Recife, nas gestões de Miguel Arraes⁶⁸ e Pelópidas da Silveira⁶⁹ (1955-1964).

⁶⁷ Fundo SSP/DOPS/APEJE – Prontuário Individual Nº 0224 “A” e “B”. Abelardo Germano da Hora, 1957.

⁶⁸ Eleger-se governador em 1962, com 47,98% dos votos, pelo Partido Social Trabalhista (PST), apoiado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) e setores do Partido Social Democrático (PSD), derrotando João Cleofas (UDN) – representante das oligarquias canavieiras de Pernambuco. Seu governo foi considerado de esquerda, pois forçou usineiros e donos de engenho da Zona da Mata do Estado a estenderem o pagamento do salário mínimo aos trabalhadores rurais (o Acordo do Campo) e deu forte apoio à criação de sindicatos, associações comunitárias e às ligas camponesas (TACIANA, 2008).

⁶⁹ Pelópidas Silveira era engenheiro civil de formação e foi professor e diretor da Escola de Belas Artes de Pernambuco no início dos anos 1950.

Toda essa movimentação política, em torno deste artista, produziu fontes documentais e rastros interligados ao espaço onde a sua carteira profissional da AIAP foi encontrada por esta pesquisa, ou seja, dentro do prontuário individual do artista do Departamento de Ordem e Política Social (DOPS) da Secretaria de Segurança Pública do Estado de Pernambuco. Essa riquíssima fonte é composta por uma série de peças documentais que revelam a estrutura de funcionamento e as práticas de controle, vigilância e repressão desses órgãos (GAMA, 2007). Abelardo da Hora foi um dos militantes do Partido Comunista, detentor de um dos maiores prontuários, em termos de páginas e anexos, de Pernambuco. Sua trajetória enquanto militante político do PC confunde-se com sua trajetória profissional.

Logo, ao compor parte da documentação apreendida pelos agentes do DOPS, a carteira de artista profissional de Abelardo da Hora passa a ser um dispositivo institucional de negatização da trajetória profissional e política deste artista que atuava enquanto artista formador de novos artistas, como negociador de espaços públicos e privados para atuação e prática destes profissionais.

A carteira da AIAP cruzada com outras fontes: relatos, recortes de jornais, fotografias e suas obras de arte compõem uma série documental que remonta à cultura material em torno dos debates das artes plásticas enquanto profissão. Naquele momento, década de 1960, a prática artística era vista como um exercício político arriscado que colocava grupos de artistas plásticos em quadros de suspeitos de atividades subversivas; no caso de Abelardo da Hora, um culpado e condenado.

A lista de documentos apreendidos na sua residência pela Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco, em 1954, é vasta. É composta por recortes de jornais, manifestos e textos avulsos como: Exemplar da *Juventude Del Mundo*, Boletim do Serviço de Imprensa da União Internacional Estudantil. Tem ainda um informe da Comissão Científica Internacional encarregada de examinar os meios relativos à guerra Bacteriológica na Coréia e China, um Estudo do Problema do Petróleo, uma Análise do Acordo Militar Brasil e Estados Unidos, Resolução do Conselho Militar da Paz, etc. Passando por livros como: *História da Época do Capitalismo Industrial*, *A Filosofia Marxista*, *Dialética da Natureza*, etc. Da Hora cumpria uma atuação de intelectual engajado nas pautas debatidas pelo PC que movimentava uma nova geração de artistas que buscaram na sua pessoa a possibilidade de uma formação estética, não acadêmica, ainda com debates políticos.

A trajetória política e profissional de Abelardo da Hora é um instrumento polissêmico para a História. O exercício de situarmos o debate sobre a profissão do artista plástico, em campo pernambucano, composto pelos discursos da UNESCO e da AIAP, passava longe das

realidades vividas por diversos artistas plásticos pelo mundo. A grande maioria atuava sobre a égide de regimes autoritários, como o caso de diversos países da América Latina, onde a liberdade de expressão passou a ser uma moeda de barganha em tribunais civis e militares.

A carteira de artista que serviria como uma espécie de passaporte político, de livre acesso a espaços coordenados por saberes artísticos, passou a ser um agravante para compor o projeto de elaboração de uma identidade de criminoso, desenvolvida pelos prontuários do DOPS para o investigado. Como podemos ver no Registro Geral do Preso Político:



Figura 8: Registro Geral Abelardo da Hora. Prontuário DOPS⁷⁰

QUALIFICAÇÃO	
Filho de	José Germano da Hora
e de	Saverina Maria da Hora
Nacionalidade:	brasileira
Naturalidade:	pernambucana
Lugar de:	São Lourenço da Mata
Idade:	23 anos (nascido em 30.07.1924)
Estado civil:	solteiro
Profissão atual:	escultor
Sabe ler e escrever?	sim

“Profissão Atual: escultor”. Assim, Abelardo da Hora se apresentou ao DOPS e este departamento o identificou como subversivo, comunista e depois preso pernambucano, pelo Registro Geral 27740, em janeiro de 1951. Ligado às fileiras do Partido Comunista, partido este que dava importância especial à categoria de artistas e intelectuais, pois estes ajudavam a produzir imagens, ideias e a disseminá-las entre a população, inclusive graças ao seu prestígio social (MOTTA, 2013).

⁷⁰ Fundo SSP/DOPS/APEJE – Prontuário Individual, n. 0224 “A” e “B”. Abelardo Germano da Hora, 1957.

Segundo o historiador Rodrigo Patto (2013), os artistas tinham sido atraídos pelo PC, em parte, pela imagem de vanguarda revolucionária associada ao comunismo, imagem que carregava em si um ideal de modernidade e fonte de críticas à ordem tradicional, além de inspiração para a produção cultural⁷¹.

Com a inauguração do Partido Comunista do Brasil em 1922, mais tarde denominado Partido Comunista Brasileiro (PCB), conformaram-se representações, normas e padrões de comportamento que eram partilhadas pelos militantes comunistas e lhes garantiam uma identidade singular, além de lhes incutir uma leitura comum do passado e do futuro.

Os artistas ligados ao PCB acabaram por elaborar uma cultura visual que foi apropriada, compartilhada e veiculada dentro da organização, tendo as imagens como objetos/artefatos de mediação de significados e valores da cultura política comunista. Mais do que isso, as obras tornaram-se espaço de debate e construção de ideias sobre diversas questões ainda pouco consolidadas dentro do PCB e auxiliaram a construir um imaginário, um conjunto de representações sobre o mundo (SOARES, 2013).

E dentro das temáticas problematizadas pelo PCB, a questão do trabalho, trabalhadores e operários, toma um lugar privilegiado nas representações dos artistas comunistas, produzindo um deslocamento de sentido, em que símbolos já disponíveis são investidos de outras significações ‘normais’ e ‘canônicas’. Os artistas do PCB questionavam e concorriam com imagens há muito consolidadas no pensamento social brasileiro acerca do trabalhador urbano e rural.

Segundo o debate em torno do trabalho realizado pelos intelectuais comunistas, modificações essenciais ocorreriam no campo do trabalho, sob o comunismo, em que a divisão social do trabalho seria radicalmente modificada. Iria se conservar a especialização entre os ramos, regiões e profissões, paralelo ao cessar da velha divisão do trabalho que, em qualquer grau, encontra-se ligada a diferenças da classe, a diferenças entre a cidade e o campo, entre o trabalho intelectual e o trabalho manual.

O comunismo trazia em suas pautas a garantia a todos os membros da sociedade do desenvolvimento multilateral e o florescimento das suas capacidades físicas e intelectuais. Pressupondo um desenvolvimento jamais visto na história da ciência, da arte e da cultura.

Tudo isto conduziria à completa liquidação da divisão da sociedade em classes e a eliminação de quaisquer restos de diferenças de classe. O projeto comunista pretendia instaurar uma representação política e estética da “sociedade sem classes”. Nesta sociedade,

⁷¹ Ver: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Humanitas, UFMG, 2013.

as obras de arte iriam compor esse grande projeto coletivo de sociedade através dos artistas que exerceriam novas funções sociais. Assim, Abelardo da Hora elaborava sua trajetória social, profissional e política a partir da necessidade especializada de cumprir a função de implementação de um “novo mundo” tomado pelos intelectuais do Pós-Guerra.

As trajetórias descritas em formato de escrita e em formato oral de Da Hora cumprem uma função profissional de artista comunista capaz de narrar sua vida de lutas, resistências e solidariedade nas fileiras do partido. Tanto que, dentro do conjunto documental que compõe o prontuário do escultor foi inserida sua autobiografia, um documento de cinco páginas, em que o artista pernambucano narra sua trajetória de artista e militante político.

Nos partidos comunistas, qualquer militante que obtinha responsabilidades no seio da organização devia redigir uma nota autobiográfica ou preencher um questionário biográfico, chamado de *anketa* pelos russos. A autobiografia dava informações detalhadas, de caráter pessoal e político, sobre sua origem social, sua família, seus conhecidos, seu nível de instrução, seu trabalho, seu itinerário político, suas atividades militantes, as perseguições sofridas e as funções exercidas.

Uma vez verificadas, para assegurar sua veracidade, essas informações eram objeto de uma avaliação pelos responsáveis da comissão de quadros. O militante ideal, do ponto de vista do partido, era aquele cujo capital político dependia inteiramente do partido e que, por consequência, devia tudo a ele. No que concerne às biografias de partido, o ideal buscado era a transparência absoluta. O militante não deveria esconder nada do partido, pois isso significaria falta de confiança e uma adesão “sob reservas”.

Logo, a autobiografia de Abelardo da Hora entregue ao partido consta de uma interessante narrativa de acontecimentos que envolveu fatos históricos do campo social da arte do Recife no Século XX e que é utilizada como prova para incriminar o artista.

Passamos, então, a analisar a trajetória profissional e política do artista como a cartografia de um artista que produzia política e arte em esferas compartilhadas. Iremos cruzar trechos desta autobiografia com uma entrevista concedida pelo artista ao projeto Marcas da Memória UFPE, desenvolvendo uma análise histórica e sociológica de sua trajetória política e artística, em meio ao desenvolvimento profissional.

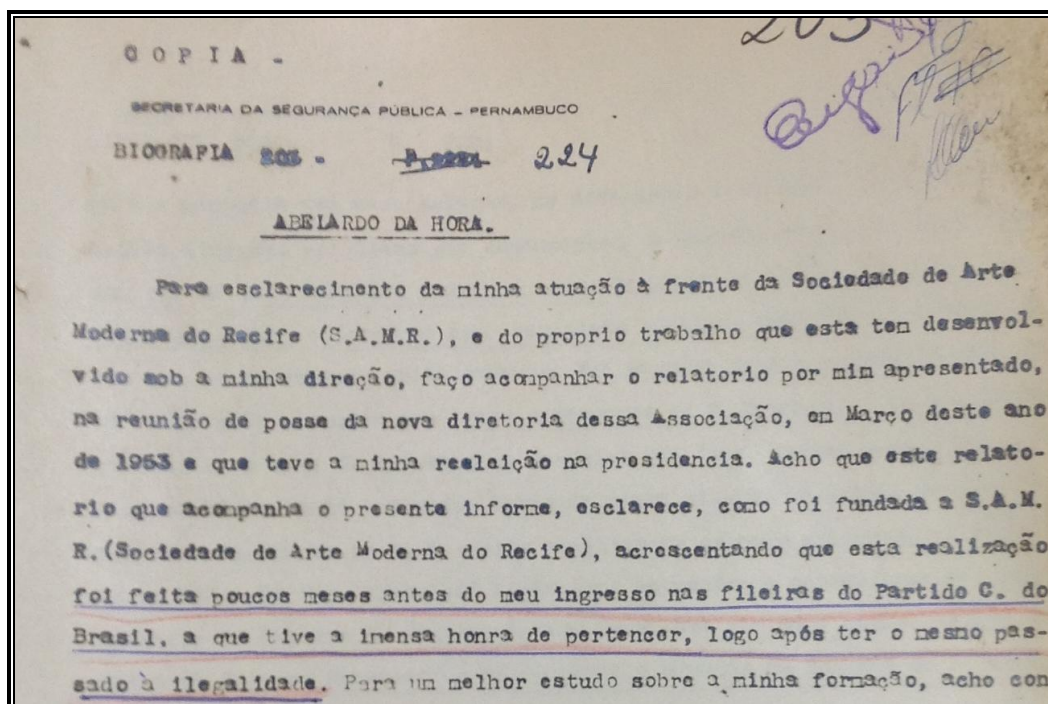


Figura 9: Trecho da Autobiografia apresentada por Abelardo da Hora ao Partido⁷².

O grande projeto que vai alçar Abelardo da Hora para ser uma liderança e representante direto de uma geração de artistas de Pernambuco, nos anos 1950, foi a Sociedade de Arte Moderna do Recife, fundada em 1948. A SAMR tinha o intuito de formar novos artistas em cursos noturnos sem o projeto pedagógico hermético das academias de arte. O artista pernambucano apresentou a formação desta sociedade como uma atividade ligada às suas ações do partido, mas que para melhor entendimento de sua formação, a direção do partido tinha que tomar conhecimento da sua infância pobre:

Para melhor estudo da minha formação, acho conveniente esclarecer a essa direção, na qual deposito toda minha confiança de militante, que sou filho de pais camponeses, trabalhadores no Engenho Jaboatãozinho, onde tenho a maior parte de meus parentes e posteriormente na Usina Tiúma onde nasci⁷³.

O referencial que compõe uma narrativa de vida iniciado na sua infância pobre, nas usinas e engenhos, irá demarcar os debates estéticos e políticos de Da Hora, pois este mesmo referencial é uma constante que compunha seus trabalhos articulando uma ponte entre o mundo do trabalho rural e urbano. Sua família mudou-se, em 1928, para a Usina São João da Várzea, propriedade de Ricardo Brennand, no subúrbio do Recife, onde hoje funciona a oficina de cerâmica do pintor e escultor Francisco Brennand.

⁷² Fundo SSP/DOPS/APEJE – Prontuário Individual, n. 0224 “A” e “B”. Abelardo Germano da Hora. 1957.

⁷³ Idem, Ibidem.

Eu nasci na Usina Tiúma, em São Lourenço da Mata, onde meu pai era chefe de tráfego da usina, o dono da Usina de Tiúma faleceu, e ele, então, foi trabalhar como chefe de tráfego da Usina São João da Várzea porque ele travou conhecimento com o velho Ricardo Brennand que era quem tomava conta exatamente de todos os bens da usina (DA HORA, 2011)⁷⁴.

Na Usina Tiúma, o pai do referido artista plástico pernambucano foi contratado como controlador de tráfego. Nesse período, Da Hora frequentou, junto com seu irmão, o curso profissionalizante de artes decorativas na Escola Técnica – Profissional Masculina, atualmente Colégio Industrial Prof. Agamenon Magalhães (ETEPAM), localizado na Região Metropolitana do Recife. Ainda trabalhou como ajudante de sapateiro e como operário da Cia. Fábrica de Estopa, onde recebia salário de Cr\$ 3.00 diários.

Veja bem, quando eu terminei meu curso primário no Grupo Escolar Fernandes Vieira, aí nós mudamos da Iputinga, para o bairro do Recife. Aí chegou exatamente o momento que a gente tinha que entrar para o curso, que era exatamente o ginasial e o colegial. Minha mãe achou que nós devíamos fazer um curso técnico, ao invés de fazer um ginásio tradicional, fazer logo o técnico, porque depois qualquer profissão superior que a gente quisesse fazer nós já tínhamos o embasamento praticamente mais forte, que era exatamente o curso técnico. Eu estava querendo ser engenheiro mecânico. Resultado, não tinha mais vaga em mecânica. Aí eu me inscrevi em Artes Decorativas. Surpreendentemente, pra mim, pra minha família e pra todo mundo, eu me destaquei logo no primeiro ano (DA HORA, 2011).

Revelando dados sobre a formação social do artista, diferenciada de outros pintores e escultores do período, provenientes de famílias mais privilegiadas de Pernambuco⁷⁵, esse depoimento também nos ajuda a refletir sobre uma expectativa familiar em torno do rápido engajamento profissional dos filhos. As carreiras técnicas passam a incorporar as possibilidades de ação profissional dos jovens nesse período, apresentando-se como caminho mais viável e rápido para adentrar em um mercado de trabalho em formação.

A ETEPAM⁷⁶ foi criada como escola de artífices em 1910, mas inaugurada no formato original dezoito anos depois, em dezembro de 1928. Foi a primeira escola estadual do país com o perfil voltado para o ensino técnico. A sede funcionava na Rua dos Coelho, no centro.

⁷⁴ HORA, Abelardo Germano da. **Projeto Marcas da Memória** – UFPE. Entrevista concedida a Pablo Porfírio, Recife, 12 ago. 2011.

⁷⁵ Existiam algumas possibilidades de formação artística para os jovens interessados em iniciar-se nas artes no início do século XX nas capitais do Brasil: ter aulas particulares com artistas renomados que residiam na cidade, matricular-se nos cursos de arte da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro ou viajar para Europa para se formar em famosos cursos de arte, como o da Galeria Julein em Paris. A socióloga Ana Paula Simione empreendeu uma importante pesquisa sobre a formação de artistas mulheres brasileiras na Europa, em seu livro: SIMIONE, Ana Paula. **Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras, 1884-1922**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

⁷⁶ Sigla utilizada para Escola Técnica Estadual Professor Agamenon Magalhães.

No início, a unidade era voltada para a profissionalização de jovens do ensino fundamental, que assistiam às aulas de marcenaria e tornearia.

Essa formação tecnicista de Abelardo da Hora irá influenciar diretamente no decorrer de sua trajetória, haja vista que esse tipo de ensino não tinha a pretensão de formar um artista plástico acadêmico e frequentador de galerias de arte, mas sim, um artista mecânico capaz de produzir uma arte decorativa que englobava: cerâmicas, azulejaria, marcenaria, etc. De fato, não demorou muito para que Da Hora se empregasse numa empresa de estuques⁷⁷ de seu professor de escultura, Cassimiro Correia.

Ele então me botou como operário da empresa dele de estuque. Eu trabalhei em dois ou três prédios da Avenida Guararapes, eu me lembro do edifício dos Bancários e parece que o outro era o IAPTEC, se não me engano, aquele que tem um teto na frente do Savoi, que era um bar de reunião dos intelectuais e jornalistas (DA HORA, 2011).

Na Escola Técnica-Profissional, a partir do seu relacionamento com o professor Álvaro Amorim, artista que participou da fundação da Escola de Belas Artes de Pernambuco em 1938, Abelardo da Hora conseguiu uma bolsa para ingressar na Escola de Belas Artes. Matriculou-se no curso de escultura, que funcionava durante dois dias na semana no período diurno, com duração de dez horas semanais.

A Escola de Belas Artes de Pernambuco nasceu da necessidade de se ter, no Nordeste brasileiro, um estabelecimento de ensino que atendesse ao interesse público voltado às atuações artísticas. Fundada em 1932 por alguns artistas, o objetivo era criar uma instituição para ministrar conhecimentos artísticos, como: arquitetura, pintura e escultura e, mais tarde, foram oferecidos os cursos de música e arte dramática, iniciados em 1958⁷⁸.

⁷⁷ Espécie de argamassa feita da combinação de cal, gesso e pó de mármore.

⁷⁸ Breve crônica da Escola de Belas Artes de Pernambuco. **Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco**, Recife, ano 1, n. 1, p. 5-12, , 1957.

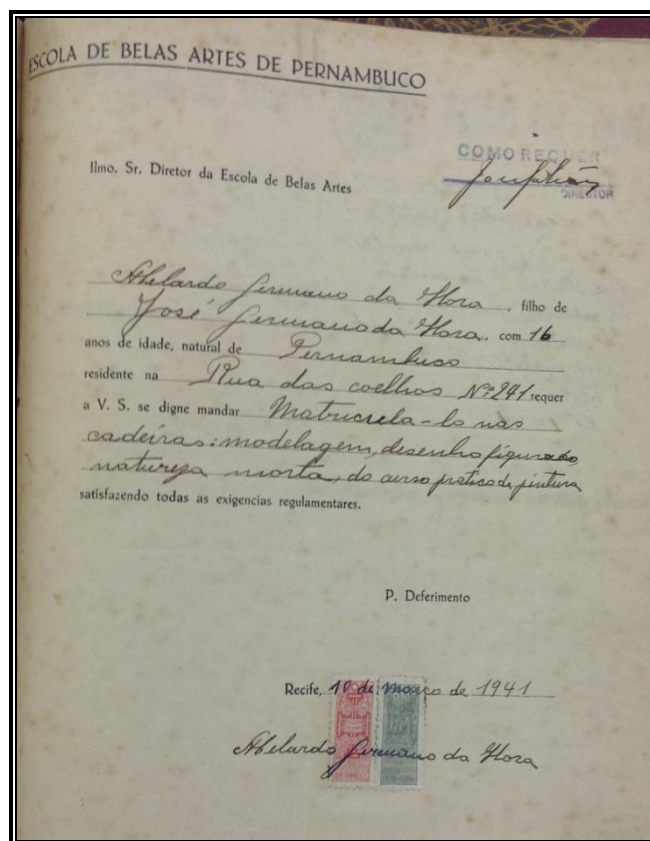


Figura 10: FICHA DE MATRÍCULA DE ABELARDO DA HORA NA EBAPE. 1941⁷⁹

O pai de Abelardo matriculou-o na Escola de Belas Artes, almejando um desenvolvimento mais consistente na carreira profissional do seu filho. A EBAPE foi um projeto político ligado à aristocracia local que via na arte uma possibilidade de ascensão cultural e “desenvolvimento espiritual”, expressão muito utilizada nas críticas jornalísticas do período. A escola cobrava uma mensalidade, mas, de acordo com os registros de matrículas encontrados no memorial Denis Bernardes⁸⁰, se o aluno apresentasse um atestado de pobreza, assinado por um delegado local, a taxa era abonada.

Eu tinha inclusive a minha atividade política depois que eu saí da Escola de Belas Artes. No último ano que eu estava na Escola de Belas Artes, eu fui eleito presidente do diretório acadêmico. Eu, como presidente do diretório, eu criei excursões, “vamos deixar de ficar desenhando e pintando dentro da escola e vamos desenhar e pintar a vida lá fora”. Aí eu comecei a visitar agremiações populares, comecei a visitar locais de trabalho. E, então, o último foi exatamente a Usina São João da Várzea. Quando nós estávamos na beira do açude de São João da Várzea desenhando e pintando, aí lá vem seu Ricardo Brennand, depois do almoço, pra trabalhar porque a escola funcionava à tarde, era de duas às cinco. Aí ele viu aquele monte de moças e

⁷⁹ O pedido de matrícula dos alunos na EBAPE eram acompanhados de atestados de conduta moral e civil, sendo o atestado de Abelardo requisitado pelo pai à Delegacia de Polícia do 2º Distrito da Capital.

⁸⁰ Memorial localizado no segundo andar da Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco.

rapazes, aí parou o “burrique”, e se dirigiu pra onde eu estava terminando de desenhar o perfil de Cremilda que era uma moreninha bonita que eu me encheria com ela. Aí ele perguntou se o desenho estava à venda, eu peguei assinei e dei a ele de presente. Ele botou o braço por cima de mim, começou a conversar, eu disse que meu pai tinha trabalhado com ele. Ele disse "Você é daqui, então, eu quero lhe fazer um convite, que você diga a seu pai Cazuza que eu vou fazer uma oficina pra você vim pra cá pra fazer cerâmica artística pra mim", eu disse "Tá certo". Isso foi em outubro de 1941 (DA HORA, 2011).

A Escola tem um papel central na formação desse artista. Abelardo da Hora relata que teve suas primeiras atividades políticas ligadas ao Diretório Acadêmico da Escola, que o levou a quebrar a pedagogia clássica da escola, a de ensinar através da cópia. Um modelo pedagógico tradicional de ensino das artes que levava o aluno a aprender a desenhar, pintar e esculpir, copiando e decalcando.

Na sua autobiografia, entregue ao partido, Abelardo menciona que foi na EBAPE que ele realizou suas primeiras atividades políticas como membro do diretório acadêmico. Comenta que a posição da Escola neste período era de “luta contra o fascismo”, uma generalização⁸¹ estratégica para demonstrar ao partido o valor da instituição que ele tinha se formado. Tinha como referência os professores Cassimiro Correia, que tinha sido preso como comunista e o arquiteto comunista Heitor Maia Filho. Foi através deles que tinha ouvido seriamente, pela primeira vez, sobre o Partido Comunista.

As excursões para o aprimoramento dos esboços, do paisagismo, da natureza morta, refletiam um avanço acadêmico na formação do artista daquele período. Levando o ensino para fora da tradicional sala de aula, criando novas redes de sociabilidade, articulando um contrato entre Abelardo da Hora e o industrial Ricardo Brennand, para produção de cerâmica decorativa em sua usina.

Em janeiro de 1942, Da Hora começou a trabalhar na fábrica de cerâmica na Usina São João da Várzea de Ricardo Brennand, onde desenvolveu parte de sua cerâmica artística. Sua formação na Escola de Belas Artes e o fato de ser filho de antigo funcionário aproximou-o da família Brennand, que o acolheu em sua própria casa, passando a dividir o quarto com os filhos do empresário.

A convivência direta com a rotina familiar dos Brennand gera uma frustração nas apostas do escultor Abelardo da Hora. Ele corteja a filha de Ricardo Brennand, ao que não foi

⁸¹ Generalização pelo fato de Abelardo da Hora ter sido aluno do professor e pintor Murilo La Greca, professor de Natureza Morta da EBAPE, que marcou sua trajetória com discursos a favor do regime fascista Italiano, pois era descendente destes.

bem aceito. O dono da fábrica se incomoda com a situação e o jovem artista deixa a residência deles e parte para morar no Rio de Janeiro, em 1946 (DIMITROV, 2014).

Abelardo da Hora ficou dois meses desempregado no Rio de Janeiro até conseguir um trabalho em uma empresa de estátuas mortuárias, numa oficina de estucador e em fábricas de manequins de lojas. Estabelece contato com o conterrâneo Abelardo Rodrigues, que lhe fornece ajuda financeira e uma garagem adaptada como atelier onde trabalhou em uma escultura para ser apresentada no Salão Nacional de Belas Artes de 1946. O prêmio seria uma bolsa de estudos artísticos na Europa (DIMITROV, 2014):

O governo brasileiro deu às costas num salão que vinha se realizando desde o império. Esse militar que se chamava Eurico Gaspar Dutra acabou com eles, sem quê nem pra quê, sem justificativa nenhuma, entendeu? Que era uma coisa que premiava aqueles artistas que se destacavam. Depois de ouvir uma porção de críticas de jornalistas, de críticos de arte do jornal dessa própria matéria que saiu no Jornal do Brasil que estampou a minha escultura e metendo o coro no governo, porque realmente ele tinha acabado com o salão, aí encheu minha cabeça de política, que eu não podia ficar de braços cruzados. Ninguém deve ficar de braços cruzados, foi o que entrou logo na minha cabeça, num é? (DA HORA, 2011).

Durante sua estadia no Rio de Janeiro, frequentou os cafés Vermelhinho e Amarelinho, onde teria entrado em contato com intelectuais fundamentais para sua politização e filiação ao Partido Comunista. Retorna ao Recife no final de 1946, já engajado no PCB, o que lhe rende a primeira prisão em 1947, durante um comício. Em sua autobiografia Abelardo da Hora comenta que na capital brasileira conheceu o poeta Rossini Camargo Guarnieri, militante do partido, com o qual tinha contato direto no Rio, na casa do desenhista Abelardo Rodrigues, cujo irmão, Carlos Alberto também era militante. Foi a partir desses contatos que começou a participar da vida partidária, discutindo os valores do operariado e se enxergando nas causas partidárias desta categoria, elaborando a representação constante em suas falas, durante a vida, sobre ser um “artista operário”.

Abelardo da Hora reaparece como um personagem atuante na cena artística pernambucana em 1948. Ele anuncia um projeto político de criação de uma entidade de classe artística. Seu sentimento de desamparo ao ver o Salão Nacional de Belas Artes sendo cancelado e a experiência de ter convivido com intelectuais cariocas que, segundo ele, eram politizados, deram-lhe impulso para criar uma associação de defesa de direitos dos artistas profissionais:

Cheguei aqui exatamente em fins de 1946. Passei o ano de 1946 e o ano de 1947, todinho, trabalhando, fazendo escultura, trabalho muito, e nessa época

então eu era mais moço, trabalhava de manhã, de tarde, de noite, às vezes de madrugada a dentro. E fiz uma exposição que foi patrocinada pela prefeitura do Recife, que eu fui lá procurando ver se realmente a parte cultural da prefeitura me daria ajuda no sentido de realizar a minha primeira exposição de esculturas. O partido ficou na ilegalidade, logo depois, eu entrei. Veja bem, depois que realmente eu fiz a exposição e fundei a Sociedade de Arte Moderna do Recife eu assumi a presidência, então o número de artistas com a mentalidade aberta, que poderiam dar contribuição ao levantamento cultural da terra era muito pouco, entendeu? A maioria tinha morrido. Tinha o pessoal da Escola de Belas Artes. Então, eu disse "Precisa a gente fazer uma escola de iniciação das artes" (DA HORA, 2011).

O engajamento político foi um dos traços mais importantes para que Abelardo da Hora entrasse e se estabelecesse no mundo das artes de Pernambuco. O escultor informa aos companheiros do partido que: “a repercussão política da minha exposição, tornou-se conhecido como comunista”. Nesse momento, o partido entra na ilegalidade e Abelardo da Hora passa a atuar na Célula dos Coelhos, bairro carente da Região Metropolitana do Recife, realizando propaganda e agitação, “pixando” muros e desenvolvendo panfletos. Foi preso neste período por ajudar a anunciar o comício do Comitê das Mulheres Pró Democracia.

O processo de profissionalização do escultor é marcado por intensas construções políticas de institucionalização da categoria artística no meio cultural. A construção da Sociedade de Arte Moderna do Recife⁸², em 1948, referenda-o em meio a uma rede política que se vinha estruturando na Prefeitura do Recife e no Governo de Pernambuco. Da Hora funda a Sociedade de Arte Moderna do Recife junto com outros artistas, como o Hélio Feijó, irmão do governador Cid Feijó Sampaio, eleito, em 1958, pela Frente do Recife⁸³. Hélio era funcionário público, a ponte no Departamento de Documentação e Cultura do Município, depois transformada em Secretaria de Educação e Cultura do Recife, um dos lugares onde os trabalhos artísticos eram divulgados.

A SAMR criou cursos noturnos de arte para trabalhadores que não podiam frequentar a Escola de Belas Artes, os Salões de Arte Moderna e importantes articulações entre o campo das artes e a política local nos anos de 1950. Abelardo da Hora também foi diretor da Divisão

⁸² O estatuto da Sociedade publicado em 1950 tinha como objetivo: “Contribuir para o desenvolvimento cultural e artístico do Recife e pugnar pela expansão de uma arte bem orientada [...] Zelar pelos interesses dos artistas e intelectuais associados”. **Estatutos da Sociedade de Arte Moderna do Recife** – SAMR – Recife, 1950. Coleção AB/FCCR – FJN.

⁸³ Aliança política de partidos que se agrupavam em torno de ideias nacionalistas como o PCB, o PSB e o PTB, que formaram uma frente, nos anos 1950, com o objetivo de demover do poder do Estado aqueles que lá estavam desde o Estado Novo, o PSD (SANTOS, 2009).

de Praças e Jardins da Prefeitura do Recife e Secretário de Cultura da cidade do Recife, nas gestões de Miguel Arraes⁸⁴ e Pelópidas da Silveira⁸⁵ (1955-1964).

Foi nesse período que o escultor passou a elaborar uma lei que iria beneficiar os artistas plásticos locais, ampliando o campo de trabalho das artes plásticas. Foi a Lei Municipal de Obras de Arte em Edificações do Recife, Lei nº 14.239. A ideia partiu do escultor Abelardo da Hora, em 1960, que a sugeriu ao prefeito Miguel Arraes, que os municípios com população superior a 20 mil habitantes, quando da elaboração do Plano Diretor Urbano, deveriam observar a obrigatoriedade de constar em todos os edifícios ou praças públicas, com área igual ou superior a mil metros quadrados, ou uma obra de arte, ou uma escultura, ou um mural ou relevo escultórico de autores pernambucanos, ou radicados no estado há, pelo menos, dois anos.

Os espaços institucionais passam a ser reavaliados pelos artistas plásticos locais, que buscaram novos lugares para se expressar. O espaço asséptico da galeria “cubo branco” foi substituída pelo impuro da vida real, surgindo lugares alternativos para a arte: as ruas, praças, entradas dos prédios, etc.

Sua atuação política pelo PCB lhe rendeu, segundo ele, quase setenta prisões na vida, fato que o levou, após a instauração do Golpe Civil e Militar em 1964, para a cidade de São Paulo:

Depois do golpe militar eu não tive condições de ficar aqui mais, senão ia ficar sendo preso. Aí eu fui para São Paulo, cheguei a São Paulo, procurei o professor Bardi, que era o diretor do Museu de Arte de São Paulo, do MASP, aí ela disse: “Abelardo, eu soube que você foi preso. Eu vou botar você como cenógrafo da TV Tupi”, aí foi comigo naquela hora mesmo, falou com a direção e eu comecei a trabalhar na TV Tupi, no canal 4, que ficava lá no alto de Sumaré, como cenógrafo. Tirei um prêmio da TV Tupi porque houve uma grande exposição na quarta FENIT, uma feira que eles têm lá. Fizeram uma exposição de todos os cenários das novelas que estavam sendo levadas por todas as televisões, aí expuseram lá. Eu tinha feito um cenário completo de uma novela chata como o diabo: A Ré Mistérios (DA HORA, 2011).

Abelardo construía sua trajetória profissional a partir de relações políticas e amigáveis, suas mediações culturais eram provenientes da ampliação de uma grande rede de

⁸⁴ Elegeu-se governador em 1962, com 47,98% dos votos, pelo Partido Social Trabalhista (PST), apoiado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) e setores do Partido Social Democrático (PSD), derrotando João Cleofas (UDN) – representante das oligarquias canavieiras de Pernambuco. Seu governo foi considerado de esquerda, pois forçou usineiros e donos de engenho da Zona da Mata do estado a estenderem o pagamento do salário mínimo aos trabalhadores rurais (o Acordo do campo) e deu forte apoio à criação de sindicatos, associações comunitárias e às ligas camponesas (TACIANA, 2009).

⁸⁵ Pelópidas Silveira era engenheiro civil de formação e foi professor e diretor da Escola de Belas de Pernambuco no início dos anos 1950.

sociabilidade garantida por sua capacidade de comunicação com diversas estâncias culturais. Sua identidade de artista operário era vista como um grande modelo de profissional capaz de resoluções práticas e funcionais a qualquer momento, sendo acionado como representante de uma geração de Pernambuco a qual ampliava as narrativas e discursos dos novos modernismos artísticos que vinham sendo apresentados em São Paulo.

Abelardo da Hora articulava a identidade do operário de fábrica enquanto agente capaz de se relacionar com o problemático mundo do trabalho capitalista produzindo experiências críticas através das artes. Suas esculturas grandes e pesadas, algumas feitas de concreto armado, também representavam o operário da construção civil, preparando o pilar de ferragem recém-preenchido por cimento, recortado contra o céu ao lado de outros companheiros trabalhadores e acachapado pelo restante da construção, remetendo aos operários heróicos e viris retratados pelos países socialistas ou à representação das poses e torções do corpo no ato do trabalho.

Este operário, que durante a Revolução Industrial, era visualizado na história enquanto símbolo do controle das fábricas sobre os corpos, e que substitua o artesão livre e mestre dos seus fazeres. Agora era visto pelos artistas comunistas do século XX enquanto artistas capazes de subverter seus cotidianos através de uma estética social.

Artista Operário, profissional capaz de exercer diversos saberes e fazeres em pró de uma sobrevivência em grandes cidades que iam se expandindo em meio ao desenvolvimento das metrópoles. O corpo do operário transformou-se em marca autônoma, se tratava não de um operário imaginado, mas de um trabalhador testemunhado *in loco*.

A representação pictórica das transformações urbanas trouxe a primeiro plano as fábricas e equipamentos urbanos fabris que, no processo de industrialização brasileiro, figuraram tanto em arrabaldes quanto em zonas anteriormente praticamente rurais e em regiões centrais em cidades menores, por fábricas que inicialmente se utilizam de cursos de água, para energia, para escoamento de produção ou para despejo de produtos. A radicalidade formal, como exemplo, da obra *Operários* (1933) de Tarsila do Amaral (1886-1973), cuja:

[...] multidão de cabeças recobrimdo quase a área total da pintura, contra o segundo plano raso dos prédios e chaminés de fábricas” indica “a estrutura lírica e política desse 'conteúdo' (a potência de renovação e efervescência social que pode estar contida no amálgama brasileiro das raças, do qual São Paulo e seu nascente movimento operário forneciam a imagem promissora) com as exigências da estrutura formal da pintura (SALZSTEIN, 1997, p. 10-11).

Vista como obra de síntese sobre o tema, *Operários* se inscreve numa tradição mais ampla em que a “paisagem industrial”, para além de retratar as transformações urbanas marcadas pelos símbolos da indústria, é conceito que abrange também obras que retratam o cenário fabril, os operários, seus impasses e sofrimento. Vagamente compreendidas como de “temática social”, estas escolhas estiveram presentes nas obras de Candido Portinari, Clóvis Graciano, Fulvio Pennachi e Eugenio Sigaud.

Como Abelardo da Hora, esses artistas compartilhavam algum aprendizado formal da arte do desenho ou da gravura, por serem egressos de Liceus de Arte e Ofícios ou por terem iniciado no mundo do trabalho como pintores de letreiros e decoradores de ambientes. Conforme observou Patrícia Freitas em seus estudos (FREITAS, 2008, 2010), sem poder basear seu sustento unicamente na comercialização de suas obras de arte, estes artistas possuíam outras funções profissionais.

Contudo, este operário retratado pelos artistas agora sai do quadro ou das esculturas, e assume uma função de agenciamentos enquanto artistas institucionalizados. Abelardo da Hora era um artista operário institucionalizado, que buscou durante quase toda sua trajetória um espaço ao lado do Estado para produzir uma arte profissional que ensinasse algo à população. Este operário das artes fornecia sua capacidade de ser forte e crítico para os novos modelos de artista que iam se formando nos campos culturais das cidades. Profissional, assertivo, problematizador, político, comunicador e amigo, assim Abelardo caminhava no universo labiríntico das artes brasileiras.

1.6 ABELARDO DA HORA: EMPREGO, DESEMPREGO, REDES DE SOCIABILIDADE

O segundo semestre do ano de 1966 começou de forma alarmante para o escultor Abelardo da Hora. O desemprego bateu, novamente, à sua porta, em formato de telegrama:

EMISSORAS ASSOCIADAS
Rádio Tupi de S. Paulo- Rádio Difusora S. Paulo
Rádio Cultura S.A. - Televisão Tupi Difusora
São Paulo – Brasil
São Paulo, 28 de dezembro de 1966.
Ilmo. Sr. Abelardo Germano da Hora.
Neste.

Prezado Senhor:

Em se vencendo no dia 28 de fevereiro próximo o Contrato de Locação de Serviços que mantemos com V.S. e, de acordo com a cláusula 16 do aludido compromisso, vimos pela presente denunciar o seu término que se dará naquela data, expirante, dessa forma, nossas relações profissionais. Sem mais, subscreve-nos.

Atenciosamente:

Emissora Associada Sumaré
Gerência
Escritórios Rua 7 de abril, 230, 4 andar⁸⁶.

A emissora TV Tupi informava que o contrato do artista e cenógrafo tinha encerrado. Novamente na “pista da sobrevivência”, este trabalhador da arte partiu para acionar suas redes de contatos. O artista pernambucano construiu sua trajetória profissional através da moderna experiência de ser um artista empregado e desempregado. O artista moderno profissional passava a conviver com as intempéries da sua profissão, passando a ser um articulador de relações sociais e políticas em diversos espaços de produção estética⁸⁷. E a trajetória de Abelardo da Hora é um retrato complexo de como o *habitus* da profissão foi sendo incorporado, performando e se multiplicando aos poucos na cidade de Recife, a partir dos anos de 1950.

A trajetória de Abelardo é demarcada por uma grande rede de parcerias políticas e de solidariedade. Sua passagem pela TV Tupi traz uma cartografia íntima de um profissional das artes que podia acionar diversas redes, mesmo depois de diversas prisões.

Sua passagem pela TV Tupi veio do seu contato com o Diretor do Museu de São Paulo Pietro Maria Bardi e com sua esposa, a arquiteta Lina Bo Bardi. Após chegar ao Rio de Janeiro, em 1946, Lina e Pietro (marchand, crítico de arte e jornalista) foram convidados por Assis Chateaubriand a ficar no Brasil para criar aqui um museu de arte. O Museu de Arte de São Paulo foi instalado na Rua sete de abril, em São Paulo, sede do grupo Diários Associados.

O museu não deveria ser um “recanto de memória, um túmulo obsoleto ou um depósito de obras humanas”, dizia Lina Bardi, mas um lugar vivo e dinâmico, onde devem entrar “luz e ar puro”. Mais do que isso, o museu deveria ser popular, voltado a todos, em uma concepção

⁸⁶ Telegrama transcrito do Dossiê do Artista Abelardo da Hora que faz parte do arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – MASP.

⁸⁷ A socióloga Raymonde Moulin realizou uma pesquisa na França, em 1995, denominada CSA, na qual constatou que apenas 9% do total de artistas entrevistados viveram sempre exclusivamente de sua arte, 10% puderam viver durante um período, mas tiveram que recorrer a outras atividades em outros momentos e 81% dos artistas não conseguiram viver exclusivamente de sua atividade artística em nenhum período desde o início de seu engajamento artístico. Isso significa que, dentro da população de artistas entrevistados na pesquisa feita por Moulin, quatro artistas em cinco conseguiram em nenhum momento viver exclusivamente da sua atividade. Ver: ARAUJO, Paula Langie. **A Imagem do Artista e os Diferentes Públicos**: um estudo de caso na 6ª Bienal do Mercosul. Dissertação apresentada ao PPGAV- UFRGS. Porto Alegre, 2008.

que pautou todos os seus projetos para espaços coletivos até o fim da vida. “Tirar do museu o ar de igreja, tirar dos quadros a ‘aura’ para apresentar a obra de arte como um trabalho, altamente qualificado, mas trabalho; apresentá-lo de modo que possa ser compreendido pelos não iniciados”, escreveu Lina Bardi⁸⁸ certa vez.

Lina Bardi tinha participado da Resistência Comunista na Itália nos anos 1940 e no Brasil passou a ajudar alguns companheiros que foram perseguidos durante a Ditadura Civil Militar. O bilhete de demissão de Abelardo da Hora faz parte do seu dossiê de artista do Arquivo Histórico do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, de onde não só o enviou após a demissão, para informar aos amigos o ocorrido, mas enviou uma série de cartas informando sobre as condições do campo das artes no Recife, detalhes sobre a produção local e sobre os espaços de exposição.

De acordo com Napolitano (2013, p. 318):

No amplo leque das oposições ao regime militar instaurado em 1964, o PCB foi caracterizado por duas opções que se mantiveram constantes ao longo de todo o período. A opção pelas alianças com outras forças, inclusive, com setores que não tinham a ver com o socialismo (com os liberais) e a opção pela luta civil, afastando-se da luta armada.

Para o historiador, a decadência do PCB, na área política, não foi acompanhada no mesmo ritmo e magnitude de sua decadência na área cultural. Em certo sentido, os artistas comunistas e seus *compagnons de route* foram bem sucedidos na defesa de valores do nacional-popular, da aliança de classes pela democracia, na denúncia do autoritarismo e das mazelas do regime, sem falar na política de ocupação de espaços, mesmo enfrentando um duro debate na área cultural.

No campo aberto pela chamada história intelectual, situada no cruzamento das histórias política, social e cultural, os intelectuais são definidos como produtores de bens simbólicos, mediadores culturais e atores do político, relativamente engajados na vida da cidade e/ou nos locais de produção e divulgação de conhecimento e promoção de debates (SIRINELLI, 2003;

⁸⁸ Sabe-se que a arquiteta sediou em sua casa reuniões da Ação Libertadora Nacional (ALN), grupo de Carlos Marighella e foi perseguida pelos agentes da repressão. Com os bons contatos que tinha, principalmente o apoio do marido, homem bem relacionado e não engajado na luta política, Lina Bo Bardi se exilou na Itália por cerca de um ano, enquanto um processo de prisão corria na Justiça Militar brasileira. Lina Bardi voltou em 1971, quando os militares revogaram sua prisão preventiva. A posição política da arquiteta, aparentemente bastante à esquerda e engajada quando se analisam episódios como esse, é relativizada por alguns pesquisadores de sua vida, que enxergam uma série de contradições em suas posições ao longo da vida. Lina Bardi foi amiga de figuras conservadoras e trabalhou com políticos de direita em certos momentos, ao mesmo tempo em que foi próxima de artistas libertários e chegou a afirmar, mais de uma vez, ser “stalinista”. Ver: ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi - móveis e interiores (1947- 1968):** interlocuções entre moderno e local. São Paulo: FAUUSP, 2008. Tese (Doutorado na Área de Concentração: Arquitetura e Design).

GONTIJO, 2005). Os grupos de sociabilidade derivam das experiências e das relações sociais vividas por esses indivíduos intelectuais em locais específicos, lugares e redes de sociabilidade, através do tempo:

Relações estruturadas em rede que falam de lugares mais ou menos formais de aprendizagem e de troca, de laços que se atam, de contatos e articulações fundamentais [...] a noção de rede remete ao microcosmo particular de um grupo, no qual se estabelece vínculos afetivos e se produz uma sensibilidade que se constitui marca desse grupo (SIRINELLI, 2003, p. 38).

A experiência definia Da Hora enquanto um artista profissional, um articulador de ideias, linguagens e espaços. Ele foi capaz de elaborar o que atualmente o marketing profissional chama de *Network*, uma corrente de conexões que se cruzavam em intervalos regulares, envolvendo contatos e relacionamentos que ajudam a alcançar seus objetivos profissionais, o chamado “*marketing* boca a boca”.

Tal estratégia consistia em conhecer, conversar e se relacionar. Engajado em diversos projetos para o fomento da arte em Recife e para melhorar as condições sociais de várias categorias no período. O encontro de Abelardo da Hora com Lina Bardi intercambiava um ideal próximo defendido pelos dois: Arte e Trabalho.

Entre 24 de maio a 21 de junho de 1967 foi realizada a Exposição Oficina Pernambucana nas dependências do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP. Ela reuniu trabalhos daquilo que o historiador de arte e museólogo Walter Zanini compreendia enquanto “Nova Geração da Arte Pernambucana”, com a participação dos artistas deste estado: Anchises Azevedo, João Câmara, Maria Carmem e Wellington Virgolino, junto com um representante da Geração dos Modernistas, dos anos 1950, neste caso, Abelardo da Hora.

Uma estratégia de legitimação para elaboração de um novo projeto de um campo moderno das artes visuais brasileiras, juntando duas gerações, novas identidades e novas possibilidades para a ação são empreendidas. Nesta perspectiva, a Exposição Oficina Pernambucana foi lugar em que dois tempos diferentes, o do curso da vida e o da experiência histórica, são sincronizados. O tempo biográfico e o tempo histórico fundem-se e transformam-se criando, desse modo, um novo campo social e artístico.



Figuras 11: Exposição Oficina Pernambucana. 1967⁸⁹.

A Exposição Oficina Pernambucana foi inaugurada em meio à Ditadura Civil Militar, momento em que uma forte censura fora decretada no país. Muitos artistas, que abordavam criticamente a presença militar no cotidiano, eram constantemente ameaçados, presos e torturados. Abelardo da Hora já somava uma quantidade incrível de prisões desde o regime ditatorial do governo de Getúlio Vargas nos anos 1940, inclusive no período da exposição do MAC, fim dos anos 1960. Nesse contexto, Da Hora morava em São Paulo, em estado constante de alerta e perseguição do regime, por ser ele um dos mais forte militantes do Partido Comunista.

Porém, na Exposição Oficina Pernambucana foi à série de gravuras: “Meninos do Recife”⁹⁰ que mais chamou a atenção da crítica do período, não só pela denúncia à miséria por meio da representação de crianças esqueléticas, apresentando afinidade com o realismo e o expressionismo:

⁸⁹ Catálogo da Exposição Oficina Pernambucana da Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. MAC-USP, 1967.

⁹⁰ Álbum de ilustrações em nanquim sobre papel, publicadas em 1962, na Galeria Mirantes das Artes, São Paulo, composta por 10 desenhos, 44.9 x 32.9 cm, que retratam as condições de crianças que viviam nas ruas do Recife observadas por Abelardo da Hora.



Figura 12: Meninos do Recife. Desenho 1. Nanquim s/papel - 44.9 x 32.9.

Abelardo da Hora, desde a década de 1940, realiza gravuras com temática social, em que é visível a influência da obra de Candido Portinari (1903-1962). Na xilogravura “Meninos do Recife” denuncia a miséria por meio da representação de crianças esqueléticas, apresentando afinidade com o realismo e o expressionismo. A mesma temática social é revelada em suas esculturas, realizadas em bronze, mármore e principalmente em cimento, material escolhido por seu caráter duro e áspero, que acrescenta um grau de sofrimento às figuras.

A partir da década de 1950, o artista produz várias esculturas para algumas praças do Recife, nas quais revela o interesse pelos tipos populares, inspirados na cerâmica artesanal, de formas arredondadas, reiterando a admiração pela obra de Portinari. A temática social permanece em trabalhos bem posteriores, como em “Desamparados” e “Água para o Morro”, ambos de 1974.

Em 1962, essa série foi incorporada ao Prontuário do Escultor pelo Departamento de Ordem e Política Social (DOPS), em que a Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco informou ao Comissário Superior que o escultor Abelardo da Hora tinha composto um álbum de desenho, que seria impresso em São Paulo, sob o patrocínio do Movimento de Cultura Popular e o Departamento de Documentação e Cultura. Mas que o objeto dessa informação era descrito da seguinte forma no seu prontuário do DOPS pelo Comissário Superior:

Que o referido álbum abordava o problema das crianças desamparadas dos morros e dos córregos, prefaciado pelo Sr. Miguel Arraes de Alencar e terá como ilustração na capa um costureiro triângulo sexual que as crianças costumam desenhar nos muros e paredes das casas, e é tido como imoral. Deixo de ilustrar este desenho, por ser demais conhecido das pessoas adultas. Recife 17 de julho de 1962⁹¹.

O tom moralista e acusatório da crítica, não especializada no campo das artes, mas especializada no campo da política repressora, foca no desenho do triângulo nas paredes feitas por meninos para representar as vaginas das meninas, ou até então para brincadeiras como bola de gude. Essa crítica destoa completamente das palavras escritas pelo artista e amigo José Claudio no catálogo da Exposição Oficina Pernambucano, ele comenta:

De Abelardo para cá, não digo que por obra sua ou do Atelier Coletivo, certamente reflexo do que ocorria no mundo, em São Paulo, houve entre nós um desasnamento geral, e a nossa pintura mudou de dono, de assunto, de cara e de tamanho. Mudou de dono porque deixou de ser privilégio e lazer de uma classe abastada para ser o estribo, o meio de expressão, a via de ascensão, de uma classe mais baixa, mudou de assunto porque deixou de ser um jogo de estilos, uma batalha de serpentinas, para ser panfletária, reivindicatória, filosófica; mudou de cara porque deixou de ser colorística, deleitável, sacrificando tais valores ao gosto pelo gesto largo, desinteressado de combinações caleidoscópicas; de tamanho porque, sem falar da ambição maior de transformar o mundo, deixou de ser o quadro que se pendura na parede do quarto para ser o que se bota em saguão, solene, dirigido ao público, sinfônico⁹².

Apesar dos aparentes exageros de José Claudio, os deslocamentos políticos, sociais e mercadológicos que as obras de Abelardo da Hora e o grupo estavam fazendo atingem uma esfera do campo simbólico inestimável. Essa origem social mais “humilde”, principalmente dos integrantes do Atelier Coletivo, teria, segundo José Claudio, mudada por completo a fisionomia das obras produzidas posteriormente. A pintura teria mudado de dono, de assunto e de tamanho. De dono por ser, agora, feita por pintores não pertencentes à elite pernambucana; de assunto porque passaria a ser panfletária e reivindicatória; de tamanho, pelo fato de o grupo valorizar a pintura e a escultura para serem colocadas em ambiente públicos, dirigidos à população em geral.

A convivência no Atelier Coletivo fez com que os artistas construíssem uma unidade em suas produções, diálogos, nem tão românticos e pacíficos assim, mas diálogos negociados. Temas sociais e a vinculação à forma realista de representação eram dois traços marcantes. E

⁹¹ SILVA, Vanderlino Bezerra da. **Fundo SSP/DOPS/APEJE – Prontuário Individual**, n. 0224 “A” e “B”. Abelardo Germano da Hora. 1957.

⁹² CLAUDIO, José. Texto de apresentação do Catálogo da Exposição Oficina Pernambucana da Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. MAC-USP.

foi essa produção e linha de pesquisa que foi levada para a Exposição Oficina Pernambucana. Os temas regionais chamavam atenção de um mercado de arte em expansão.

A historiadora e crítica de arte Aracy Amaral problematiza em sua obra a relação dos artistas plásticos em termos de participação política em qualquer nível mais do que em qualquer época corresponderia, no âmbito do mercado, ao surgimento de uma intensificação das atividades comerciais paralelas ao ilusório “milagre econômico” (AMARAL, 2003, p. 336). A explicação para isso, segundo Aracy Amaral (2003), seria o surgimento de uma nova classe média interessada em adquirir obras de arte, fosse por investimento ou por *status*. E começou então a surgir um número antes não registrado de artistas “reconhecidos” ou que começaram a viver exclusivamente do seu trabalho, a partir de novas ideias de produção e de práticas que focavam na atuação profissional: encomendas, contratos, marchands, galeristas, etc.

Um projeto novo para o Modernismo do Sudeste passa a ser elaborado. Ao longo da década de 1960, não apenas novas publicações adensaram a perspectiva triunfal do Modernismo, mas também certas ações, notadamente as que foram levadas a cabo pelo Estado, somaram-se a esse processo de consagração do movimento. É necessário, pois, conhecer as diferentes linguagens pelas quais os artistas se expressam profissionalmente e de que forma as trajetórias pessoais e artísticas repercutem em sua produção. A trajetória profissional do escultor Abelardo da Hora nos apresenta um caminho elaborado no limiar entre o ofício e a profissão nas artes plásticas.

Não podemos esquecer, em hipótese alguma, que, paralelo a essa trajetória política, Abelardo da Hora produzia esculturas de dois metros de altura sobre trabalhadores, tipos populares da cultura: o cangaceiro, o tropeiro, o vendedor de pirulito, o maracatu, o carteiro. Todas elas ou em concreto armado ou em bronze, simbolizando o peso dessas funções sociais exercidas por essas categorias.

Foi, sobretudo, nesse período de grande efervescência da arte moderna, no Brasil e no Recife (anos 1950 e 1960), que Abelardo da Hora produziu parte significativa de sua extensa e rica obra. Ali, mais do que em qualquer outra época, fez-se presente a questão da síntese das artes e seus paradoxos. Paralelamente à busca por uma linguagem própria, o artista participava ativamente de movimentos coletivos de arte e cultura, como o Atelier Coletivo, na intenção de criar “uma universidade popular de artes, uma casa de cultura aberta a todos”, afirmou Abelardo da Hora. Nela, como em suas produções, o desenho era a base de tudo; ao mesmo tempo, desígnio e representação da ideia artística. Os desenhos de concepção serviam também para estudar a forma de inserção de suas obras de arte nos espaços preexistentes ou

projetados por terceiros. Uma verdadeira busca pela integração ainda que em momentos distintos do processo.

A partir da década de 1970, após a cassação de seus direitos políticos, o artista começa a explorar com maior vigor a sensualidade, criando uma série de mulheres em concreto armado, encerado e polido. Da produção dessa época até anos mais recentes, o referido artista destacou a experiência com a construtora Queiroz Galvão, que o contratou para produzir esculturas para os edifícios por ela construídos, e, mais recentemente, com a Prefeitura da Cidade do Recife e o Governo do Estado de Pernambuco, vide demandas de esculturas comemorativas de eventos ou em homenagem a celebridades locais (como os monumentos feitos em homenagem ao Frevo e ao Maracatu e a estátua em bronze de Gilberto Freyre no novo aeroporto dos Guararapes).

A trajetória de vida do escultor Abelardo da Hora não é estanque, não se fecha em um ser único, em um ser simplesmente artista. Carregado de duplos ou triplos, sua atuação nos convida a pensar as construções históricas, sociais, políticas e espaciais de uma prática profissional no campo das artes na cidade do Recife.



Figura 13: Abelardo da Hora contra os pichadores⁹³.

Em 1993, Abelardo dispara mais umas das suas atuações enquanto artista e político na imprensa local. Ao saber que sua escultura: “A Restauração de Pernambuco”, exposta na Praça Sérgio Loreto, Bairro de São José, região central do Recife, tinha sido alvo de “pichadores”, acionou o deputado federal Murílio Ferreira Lima, do PMDB, indicando um projeto de lei que tinha como meta proibir a fabricação de latas de spray no Estado de Pernambuco. De acordo com o artista, em matéria do jornal: “Quem pinta profissionalmente não precisa do produto!”. Afirmou Abelardo da Hora, indignado com o vandalismo praticado

⁹³ Diário de Pernambuco. Pichadores com os dias contados. Recife, 03 jan. 1993.

contra o seu monumento à Restauração de Pernambuco. Uma distinção política e social é instaurada no discurso de Abelardo da Hora, até porque, a categoria de pichadores, e logo os grafiteiros, ainda não tinham traçado suas trajetórias dentro dos espaços que elaboravam uma linguagem profissional.

Falar de profissionalização para artista plástico é tocar em um universo fluido, que faz parte da vida social moderna, mas que no mundo das artes é um território de campo minado, blindado e envolto por várias bandeiras: liberdade, autonomia, anticapitalismo. No campo artístico pernambucano, tem-se observado que a dinâmica de construção de uma esfera política e profissional ocorre simultaneamente e com um forte intercâmbio entre elas. Portanto, a partir da experiência do artista plástico Abelardo da Hora, demonstra-se que o reconhecimento profissional se tornou um recurso para a atuação na política brasileira:

Agora veja o meu currículo, eu dei aulas de graça e formei uma geração de bons artistas para o país. Eu ensinei de graça no Movimento de Cultura Popular, eu fiz, junto com o Conselho de Direção do Movimento de Cultura Popular. Eu propus na prefeitura, que se fosse transformado o Sítio da Trindade num parque de cultura pra população, eu fiz construção de praças de cultura, que estão aí todas de pé pra provar, entendeu? Transformei os brinquedos que prejudicavam a vida da rapaziada em concreto (DA HORA, 2011).

O currículo é uma práxis, não um objeto estático. Do latim, *curriculum*, significa caminho, trajeto, percurso, pista ou circuito atlético. É derivado da palavra latina *currere*, que significa correr, curso ou carro de corrida (GODSON, 1995). O escultor que declama seu currículo de atuações políticas e estéticas, constrói-se enquanto sujeito múltiplo, fluído e dialético, negociando constantemente o seu lugar de reconhecimento na historiografia.

Assim, o fazer artístico profissional instaurou-se nesse contexto como uma forma de criar, ordenar, configurar, articular e expressar dada realidade. Nessa experiência, estão implícitas as configurações de vida do indivíduo, pautadas dentro de valores coletivos e expressas a partir de uma materialidade própria, possibilitando, com base nas propostas dessa linguagem, alterações culturais e sociais de todo um grupo.

Os processos de profissionalização pelos quais passam as atividades artísticas não representam apenas uma forma de controle sobre a atividade e as reservas de espaços no mercado de trabalho, mas constituem, também, os confrontos pela definição dos recursos legítimos para o ingresso e o exercício profissional. Abelardo da Hora e suas trajetórias de vida tornam-se ricos vetores para adentrarmos nesse campo, a partir de suas memórias políticas e estéticas. Um escultor profissional que enxergou o mundo da política como

possibilidade de movimentação estética e intelectual ao desenvolver negociações e legitimação das artes plásticas em Pernambuco. Sua identidade construída em torno da ideia de artista operário criava um vínculo complexo com os ideais defendidos pela AIAP que circulavam a percepção de artista profissional. Desta forma o conceito de artista profissional da AIAP não se encaixava de formava hermética em todos os lugares e sócios, pois cada campo cultural e artístico elabora suas dinâmicas e geografias de uma profissionalização híbrida e múltipla dos artistas plásticos. Haja vista, que uma cultura profissional é implementada de forma diferenciada e rizomática em diversas localidades do Brasil, como irei demonstrar agora no caso de Pernambuco.

2 POR UMA CULTURA PROFISSIONAL

Na verdade, ser artista não é apenas uma profissão, mas uma identidade que depende de uma longa série de aptidões extracurriculares (THORNTON, 2014, p. 12).

Essa profissionalização da arte tende a fazer dela uma atividade regida, como as outras, pelas regras de funcionamento administrativas e jurídicas que as integram no sistema geral do funcionamento social (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 116).

Quando falamos de Cultura Profissional estamos-nos a referir aos grupos ocupacionais cujo trabalho e emprego têm um estatuto e prestígio social elevados, baseados na posse de um título e de uma qualificação escolar, que permite o uso e a aplicação de conhecimento abstrato e científico em ações que são tidas como da competência exclusiva de profissionais e não de amadores.

A tradição de investigação em Sociologia das Profissões tem posto em evidência o fato do poder profissional resultar de processos sóciohistóricos de afirmação simbólica e política, relativos ao capital social e simbólico que determinados grupos ocupacionais evidenciam ter para formatarem o modo como a oferta de profissionalismo ocorre na sociedade e, por esta via, determinar e limitar a procura social de profissionalismo. Em consequência, ocorre a proteção legal do Estado sobre os mercados profissionais, contra a concorrência de amadores e outros profissionais e, ao mesmo tempo, ganha-se reconhecimento acadêmico e garante-se uma equivalência social entre título escolar, emprego e tipo de trabalho na estrutura funcional das organizações.

Uma consequência analítica desta tradição de investigação sociológica está em considerar alguns grupos profissionais como “semi-profissões”, por comparação, por exemplo, com médicos e advogados, geralmente apresentados como tipos ideais de poder profissional. A crítica a esta abordagem põe em evidência a necessidade de não se esquecer que o passado histórico destes “tipos ideais de profissionalismo” começou por se organizar em “profissão liberal” e por se instituir em área científica universitária, isto é, por existir como trabalho intelectual e trabalho científico não assalariado (DUBAR; TRIPIER, 1998; MARTINEZ *et al.* 2003; RODRIGUES, 1997).

As concepções sobre a figura do artista passaram por um longo processo de transformação no sentido de se emanciparem de uma imagem ligada ao trabalho manual,

portanto menos nobre, e se aproximar de uma imagem mais distinta ligada ao pensamento e à intelectualidade.

A figura do artista sempre foi objeto de curiosidade e fascínio ao longo da história da arte. Não há como pensar artes plásticas sem tentar compreender como o estatuto do artista se apresenta nas sociedades. Assim como a definição do que vem a ser arte é repleta de ambiguidades, também a determinação de quem é artista permanece duvidosa até os dias de hoje.

A própria declaração da atividade enquanto profissão não é clara nem mesmo junto aos artistas. Acredita-se que são muitas as características distintas que marcam os diferentes estilos de atuação dos artistas na sociedade atual, e torna-se recorrente o questionamento de poder-se encarar ou não essa atividade como uma profissão como as demais.

Como define Alexandre Ramos (2006), a concepção de artista é construída de acordo com as operações de cada campo, momento e lugar. Para a socióloga francesa Nathalie Heinich (2005), a forma como se entende o estatuto do artista na sociedade vem se modificando ao longo do tempo. O que a autora determina como “regime de singularidade”, seria a forma como o estatuto do artista é entendido desde a modernidade. Para ela, os caminhos foram o seguinte: do regime artesanal, em que o artista era um artesão, passou-se ao regime profissional, depois ao regime vocacional e hoje se vivencia o regime de singularidade inaugurado na época moderna. Conforme cita a autora:

Produce-se na primeira metade do século XX um deslocamento da obra para as pessoas. Assim, surgiram às biografias e autobiografias de artistas, a edição de suas correspondências, suas fotografias altamente difundidas, que contribuem para fazer dos grandes artistas, homens “marcantes” em todos os sentidos da palavra – podendo sua pessoa tornar-se tão célebre, senão mais, que suas obras. Duchamp, Dali, Picasso, ou ainda Joseph Beys: o artista cada vez mais, não será, mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista (HEINICH, 2005, p. 139).

Para entender de que maneira se chegou a esse regime nomeado por Heinich (2005) como de “singularidade”, é necessário compreender como a arte moderna influenciou a forma pela qual os artistas passam a lidar com sua atuação no sistema.

A sociedade no início do século XX foi marcada por uma série de descobertas tecnológicas e científicas que revolucionaram o seu funcionamento. Com uma crescente ênfase na utilização da máquina e da produção em escala industrial, em muitos setores

passou-se a questionar o valor do trabalho manual, o valor do conteúdo humano nas relações de trabalho que, a partir de então, são fortemente influenciadas pela introdução das novas tecnologias industriais.

Na arte, esse processo ficou evidente com a utilização da fotografia de forma artística em maior escala. Os artistas, assim como o restante da sociedade, passam a questionar quais as características do trabalho manual que o destacam do trabalho empreendido pela máquina, no caso a fotografia. Acredita-se que é nesse ponto que começa toda a revolução imposta pela arte moderna frente às formas tradicionais de fazer arte.

Começa, com esse questionamento, uma problemática que foi aprofundando-se cada vez mais até chegar ao questionamento do que é a própria arte, do que faz de algo uma obra de arte e de alguém um artista. É nesse ponto também que a ênfase na “soberania do indivíduo” passa a ser debatida. Os valores de inovação atribuídos ao período da arte moderna tinham como intuito romper com a tradição, justamente libertar-se das amarras das atitudes impostas pelas instituições (Igreja, pátria, família, partido, ideologia...), e os artistas passaram a questionar as características próprias das manifestações artísticas.

Para Jean-Claude Kaufmann (2004), o sentimento da identidade individual acentua-se e difunde-se lentamente, ao longo de todo o século XX. A cultura do sensível emergente envolve a descoberta multiforme de sensações de si mesmo. Para o autor, o universo intelectual e artístico é o mais afetado por essa convulsão do íntimo. Alguns artistas põem em cena dilemas pessoais: a ambição de ir longe, de se arrancar a tradição, de não imitar mais a natureza, estimular interrogações identitárias e ansiedades. Eles fornecem, assim, modelos de compreensão de si mesmo e do mundo para os outros.

Se o reconhecimento enquanto artista passa a assumir um papel tão importante na atuação profissional dos artistas, é preciso analisar também como se elaborou na história as formas de lidar com o próprio reconhecimento da atividade artística pelos próprios artistas. Como cita Nathalie Heinich (1995), em seu texto “Maneiras de ser escritor”⁹⁴, o simples fato de declarar a sua atividade pode causar problema quando esta se inscreve não no regime ocupacional do emprego, do ofício ou da profissão, mas naquele da vocação, como é o caso para os artistas em geral.

Desta forma, irei analisar, na sequência deste trabalho, alguns caminhos em que as imagens dos artistas, as trajetórias políticas, as negociações com as Bienais de São Paulo e o

⁹⁴ Esse artigo foi publicado no volume 36 da *Revue Française de Sociologie*, em setembro de 1995, e trata da avaliação da identidade profissional dos escritores no regime de singularidade.

contato com os ideais nacional desenvolvimentista irão reformular as percepções e atuações dos artistas plásticos pernambucanos enquanto agentes negociadores de sua profissão.

2.1 A IMAGEM PÚBLICA DO ARTISTA: NEGOCIAÇÕES PROFISSIONAIS E INTERNACIONAIS



Figura 14: Lula Cardoso Ayres, ao fundo o “FREVO”. FOTO de John M Scott. Revista O Nordeste. 1945.

A Revista Nordeste⁹⁵, no seu primeiro número, editado em 1945, trouxe uma série de reportagens sobre temáticas diversas como: cultura, artes, indústria e política, posicionando ao lado de uma série de propagandas sobre a indústria agrícola da região, uma matéria sobre o

⁹⁵ Revista com sede na Rua do Imperador, no centro do Recife, criada em 1945, por um conjunto de intelectuais locais, sua primeira edição foi lançada em novembro de 1945, sendo vendida pelo valor de Cr\$ 2,00. Era uma revista mensal, com subtítulo de Mensário de Cultura, mesclava textos e reportagens sobre indústria, cultura e política da região Nordeste. Tinha como Redator Chefe: Aderbal Jurema, advogado paraibano com atuação política no Estado de Pernambuco, com a colaboração de diversos intelectuais locais como: Manoel Bandeira, Luiz Delgado, Mario Melo e desenhos de Portinari e Luiz Teixeira. A Revista Nordeste encontra-se digitalizada e disponível na íntegra no Acervo da Biblioteca Central Blanche Knopf, da Fundação Joaquim Nabuco.

pintor Lula Cardoso Ayres, escrita pelo jornalista Mauro Mota, com o seguinte título: “A revelação de Lula Cardoso Ayres⁹⁶”.

O texto de Mauro Mota tinha como objetivo, não somente, “revelar um artista” que era pouco conhecido pela elite local do Recife, apesar de ter experienciado alguns salões locais nos anos 1930 e 1940, e até vencido alguns. Mas, este “revelar” trazia em sua semântica conceitual um objetivo político e social “fundante” na trajetória deste agente, o de fabricá-lo enquanto agente público.

Um processo bastante semelhante aconteceu com o artista norte americano, em 1949, Jackson Pollock, quando este vira capa da Revista *Life*, estampando um artigo de Clement Greenberg, em que o crítico afirmava ser aquele o maior pintor do século XX. A partir desse momento, “a pessoa do artista começa a ter uma dimensão maior que os seus próprios trabalhos” (ROSE, 1979 *apud* ALMAZÁN, 2000, p. 74). Seria este “um legado devastador”, uma vez que pela primeira vez na história da arte a pessoa do artista, considerada mítica, genial, foi tomada como um elemento importante da criação, confundindo-se com a própria força e originalidade do trabalho plástico.

O artista renascia ao ter sua imagem publicizada, nascia assim o sujeito moderno que existiria através de uma plataforma pública composta por suas imagens. No processo de distinção que apresentava os artistas como indivíduos singulares, geniais ou mesmo místicos, a forma como o artista é representado visualmente cumpre um papel fundamental.

Segundo Ane Cauquelin (2005, p. 67), o artista e sua imagem, como parte integrante de uma rede, precisam estar ligados ao maior número de pontos possíveis de conexões. Ou seja, quanto mais pontos sua “imagem-conceito” atingir, maior o seu êxito.

O pintor Lula C. Ayres aparece na imagem acima pousando em perfil, mostrando um olhar firme, segurando seus instrumentos de trabalho, palheta e pincel, em frente a sua famosa tela “Os Passistas”, de 1938. Essa imagem é emblemática ao propor o “revelar do artista”

⁹⁶ Lula Cardoso Ayres, 1910, pintor, natural de Recife, filho de usineiros tradicionais de Pernambuco. Começou a estudar desenho e pintura ainda muito jovem, aos doze anos, com o vitralista alemão Heinrich Moser (1886-1947), este era membro da Academia de Belas Artes de Munique, na Baviera, que morava no Recife. Em 1925, Lula foi à Paris, onde teve seu primeiro contato com a arte moderna, ao retornar nos anos 1930, ele estudou pintura, de 1930 até o final de 1932, em cursos livres da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, mantendo contatos produtivos com Candido Portinari. Suas práticas artísticas eram estabelecidas por métodos de registros fotográficos da cultura popular do Nordeste, onde Lula Ayres passou a pintar baseado nos seus registros visuais. Lula Cardoso Ayres participou, ainda, da exposição de pintura do Congresso Afro Brasileiro, realizado em Recife (1934), organizado por Gilberto Freyre e Ulysses Pernambucano, ficando, desde então, muito ligado a este grupo de intelectuais. Participou de diversos Salões, Exposições, Mostras e Bienais, ainda atuando, nos anos 1960, na indústria de marcas e designer de alguns produtos da Indústria Pilar de Alimentos.

enquanto acontecimento que instaura uma multiplicidade de situações. Surge o artista plástico como figura ativa portadora de instrumentos importantes para a sociedade.

A imagem dos artistas pode servir para analisar os embates e dilemas enfrentados por estes no campo profissional. Caracterizado pela presença na imagem de elementos que sugerem adaptações, negociações e enfrentamentos. Neste sentido, o retrato pode ser visto como um trânsito entre representações visuais e demandas sociais, em que a escolha na representação de trajes, adereços, pode ser verdadeiros marcadores sociais dos retratados, como destaca Sérgio Miceli (1996).

O artista é registrado com expressão decidida e vigorosa com que aparenta conduzir seu trabalho, demonstrando o compromisso e dedicação deste à sua atividade profissional de artista. Chama atenção também a utilização de utensílios e acessórios relacionados à profissão como forma de caracterizar o artista. Isto representaria a tentativa do artista de se apresentar como alguém que tem orgulho do ofício, que se dedicava com grande seriedade, disciplina e concentração.

No campo das artes, a imagem de um artista pode ser tão importante quanto a imagem de seu trabalho. Com o crescimento do mercado cultural, o desenvolvimento dos meios de comunicação e a formação de uma cultura cada vez mais mediada pela imagem, a forma como o artista é “visto” no cinema, na televisão ou na mídia impressa passou a representar um fator determinante como forma de distinção entre diferentes e destaque. Em um contexto em que ser reconhecido como um indivíduo de personalidade “genial” ou “geniosa” pode agregar valor ao artista e sua obra, a imagem tem papel fundamental⁹⁷.

Para além de um caráter mágico ou mitológico, a imagem socialmente construída do artista na cultura é forjada em maior ou menor grau através de acordos tácitos ou explícitos entre diferentes sujeitos, instituições e sistemas ligados à arte. Sua perpetuação, como forma de distinguir os artistas no meio social e no mundo do trabalho, parecem garantidas pelo mercado, pela mídia especializada e pelo próprio ensino formal das artes.

No texto da Revista Nordeste, Mauro Mota mencionava, ao lado da imagem do artista, o seguinte discurso:

É de interesse pelo menos jornalístico, informar que a próxima contribuição do nosso Estado não se limitará ao plano literário, crítico ou sociológico e envolverá de cheio o plano das artes plásticas. O nosso grande sucesso não somente do ano, mas da época será a “revelação” de Lula Cardoso Ayres. E

⁹⁷ A professora Annateresa Fabris desenvolve uma complexa análise em torno da elaboração de identidades sociais e culturais na modernidade e pós-modernidade a partir das imagens. Ver: FABRIS, Annateresa. **Identities Virtuais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

mais ainda: um artista que “parou” há alguns anos, que nunca mais fez exposição, nem mesmo no Recife, numa demonstração que seus limites se apertaram, de que a sua desistência é quase um fato consumado?⁹⁸

Mota responde ao seu próprio questionamento apresentando um fato importante na carreira do artista Ayres naquele ano. Segundo o autor, um navio da frota da Marinha norte-americana tinha atracado no porto do Recife para executar exercícios de guerra na região, no ano de 1945. Daí, quem fazia parte da tripulação do navio era o crítico de arte Frederic James⁹⁹, que visitou o atelier de Lula Cardoso e tirou diversas fotos do espaço e dos seus quadros, levando para os Estados Unidos.



Figura 15: "Um ângulo do atelier de Lula Cardoso Ayres". Foto: Frederic James. 1945.

O registro do Atelier do pintor pernambucano também é bastante sistemático. Apresentando o espaço sob um ângulo diagonal, o crítico e aquarelista norte-americano captura um mobiliário clássico e típico de residências mais nobres do Recife, revelando a produção do artista no chão, escorada em uma estante de livro. O Atelier é símbolo da cultura do trabalho de um artista. É nele que se remonta sua rotina de criação, produção e vivências. O atelier não só oferecia as condições necessárias para a criação de determinados tipos de

⁹⁸ MOTA, Mauro. "REVELAÇÃO" de Lula Cardoso Ayres. **Revista Nordeste**, Recife, a. II, n. III, p. 06, 26 jan. 1945.

⁹⁹ Frederic James nasceu em Kansas City, Missouri, em 1915. Estudou arquitetura, projetando alguns edifícios no Missouri, mas foi no campo da aquarela que se destacou, ganhando diversos prêmios com suas aguadas. Contudo, teve que servir no exército norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial, sendo enviado para diversas missões de guerra na Europa e para um exercício de Guerra em Recife, onde pode visitar o atelier de Lula Cardoso Ayres.

imagens, como também lhe permitia por sob seu controle a vida e a arte que ali se produziam¹⁰⁰.

Essa visita do crítico norte-americano gera um convite para Ayres expor suas obras no Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA¹⁰¹. Mauro Mota alertava, em texto, como em pouco tempo de carreira Lula Cardoso tinha deixado de ser um “pintor de província” para se tornar um “pintor continental”, e esta dilatação geográfica no campo das artes do Brasil ia elaborar novas identidades para este campo artístico.

A abertura dos espaços de produção artística de diversas regiões brasileiras para o campo internacional gera tensas negociações com as propostas políticas dos modernismos artísticos do Brasil. Os diálogos internacionais iram produzir um novo artista plástico que passaria a operar novas linguagens artísticas, mas também novas práticas, que incluem a do trabalhador, envolvendo “noções de mundo” e percepções de novas temporalidades. Este fato problematizava a movimentação estética e política empreendida em Pernambuco, envolvendo diversas instâncias de consagração e difusão, ao fomentar a produção de novos saberes na cidade do Recife.

Segundo o historiador Dalton Sala, durante a primeira metade do século XX, as disputas pelo campo político mundial configuradas pelas potências fascistas e as democracias ocidentais levaram os Estados Unidos a desenvolverem um projeto de política cultural pan-americana. Esse projeto ficou a cargo do *Inter-American Affairs Office*, ligado ao Departamento de Estado e dirigido por Nelson Rockefeller, em razão das largas demonstrações de simpatia à Alemanha nazista, expressas pela ditadura imposta por Getúlio Vargas, através do Estado Novo, nesse momento foi priorizada uma atuação relativa ao Brasil.

A priori, essa atuação estruturou-se em termos da presença de intelectuais americanos no Brasil, através de bolsas de estudo e de projetos de pesquisa, buscando contatos com intelectuais e artistas brasileiros, os quais resultaram em convites para que alguns desses intelectuais e artistas visitassem e trabalhassem nos Estados Unidos. Dentro dessa proposta de intercâmbio cultural, criou-se a União Cultural Brasil-Estados Unidos, visando a ensinar a língua inglesa como falada nos Estados Unidos, promover o relacionamento intelectual entre os dois países e sustentar a democracia como regime político pan-americano.

¹⁰⁰ Uma análise estruturante e heurística sobre a importância do atelier do artista Rembrandt é realizado pela historiadora Svetlana Alpers em sua obra: ALPERS, Svetlana. **O Projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹⁰¹ O Museu de Arte Moderna (Museum of Modern Art), mais conhecido como MoMA, é um museu da cidade de Nova Iorque, fundado no ano de 1929 como uma instituição educacional. Atualmente, o museu é um dos mais famosos e importantes museus de arte moderna do mundo.

Outra iniciativa levou artistas como Cândido Portinari a fazer várias exposições nos Estados Unidos, as quais culminaram com um convite para que o pintor realizasse quatro murais à entrada da Seção Hispânica da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, em Washington. Essa proposta tinha como objetivo fazer oposição à influência dos muralistas mexicanos junto à esquerda trabalhista norte-americana, visando a contrapor a ideologia socialista, ao colocar um muralista latino-americano com obra social, mas não socialista. Esse projeto faliu quando Portinari, depois de ter realizado a encomenda dos murais em Washington, declarou-se comunista em 1945, no momento da deposição de Vargas, ao final da Segunda Guerra Mundial¹⁰².

O fato ocorrido com Lula Cardoso Ayres ilustrou a grande campanha de internacionalização das artes que passavam a vigorar em diversas regiões do mundo. Os Estados Unidos financiavam um grandioso projeto de elaboração da sua imagem enquanto símbolo de produção moderna das artes, em que o artista norte-americano passaria a ser formado para atuar profissionalmente diante das grandes agências financiadoras e empresas de arte capazes de fornecer os subsídios, regras e deveres a todos agentes da nova arte.

Segundo Maria Fátima Morethy Couto (2010), internacionalizar-se seria equivalente a atualizar-se, um aniquilamento do espírito provinciano de isolamento. Faz-se importante ressaltar, desde já, que o conceito de internacionalismo modificou-se ao longo das décadas, em função da cambiante conjuntura sócio-política dos países do continente americano no Pós-Guerra, bem como da entrada em cena dos Estados Unidos e seus planos de integração e apoio para a América Latina após a Revolução de Cuba, mas os Estados Unidos também assumiu contornos variados nas diferentes regiões do país¹⁰³.

Pude analisar que no início da década de 1950, o desejo dos artistas pernambucanos de atualizar-se com as correntes internacionais e de disputar em pé de igualdade com a arte dos países hegemônicos era entendido de modo positivo. Entretanto, no final da mesma década, tornou-se sinônimo de dependência cultural e submissão a modelos alheios, devendo, portanto, ser combatido. Um dos grandes debatedores sobre as questões que envolviam o internacionalismo das artes visuais foi o crítico Mário Pedrosa, publicando diversos textos sobre o tema, relata:

¹⁰² Ver: SALA, Dalton. Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. Cinquenta Anos da Bienal Internacional de São Paulo. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 52, p. 122-146, dez./fev. 2001-2002.

¹⁰³ Ver: COUTO, Maria de Fátima Morethy. Do moderno e do contemporâneo na arte brasileira. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 17, n. 28, maio, 2010.

O problema do internacionalismo da arte moderna é hoje uma questão vital. Será, por exemplo, o tema mestre do próximo Congresso Ordinário de Críticos de Arte, a realizar-se em setembro deste ano, na famosa capital da Polônia. Quando se coloca esse problema, outro imediatamente se levanta como seu acompanhante, ou contraponto, o caráter regional do fenômeno. Os organizadores do Congresso de Varsóvia não o esqueceram e, assim, colocaram-no como uma espécie de subtema, pois naturalmente, decorre do tema geral. A questão regional é, realmente, de enorme importância para o estudo do fenômeno do internacionalismo da arte contemporânea. Já de há muito tempo que me vem ela preocupando. É, sem dúvida, uma questão capital, sobretudo para países novos, em **processo de formação cultural moderna**, como o nosso. Ora, o problema fundamental contemporâneo é precisamente esse: estamos diante de uma civilização pela primeira vez de fato mundial, ou de civilizações nacionais isolacionistas?(PEDROSA, 1960, p. 31, grifos do autor).¹⁰⁴

Esse afã internacionalista vai ser uma das portas de entrada do artista amador para o mundo profissional das artes. Torna-se visível, neste momento da história, a elaboração do projeto da Bienal Internacional de São Paulo, sendo comercializado em todas as regiões do país, nos anos 1950, como modelo profissional de produção artística. As primeiras filiações na Associação Internacional de Artistas Plásticos – AIAP –, com suas regras do “ser profissional”, e os projetos desenvolvimentistas do país que produziam os ideais de mão de obra qualificada detentora de *ethos* profissional, fomentando diretamente o artista moderno profissional: articulador, político, projetista, crítico e mercadológico.

No período que se estende entre os anos cinquenta e sessenta, o estatuto do artista e de sua criação sofreu transformações sistemáticas. No final da Segunda Guerra, o artista foi paulatinamente perdendo seu papel de representante de uma nacionalidade ou classe social e noções como autenticidade, singularidade, criatividade, espontaneidade, sensibilidade procuraram desentranhar o indivíduo da trama social e torná-lo o eixo central em torno do qual constituem-se as representações sobre o artista e sua produção. O nacional e o nacionalismo como temáticas, ponto de partida de muitos outros fenômenos sociais, estiveram presentes como parte do esforço de dar visibilidade internacional para a produção artística brasileira no Modernismo.

O processo de revisão de valores pelo qual passou o fenômeno artístico no Brasil, no início da segunda metade do século XX, esteve intrinsecamente relacionado às transformações ocorridas no universo artístico internacional, ao contexto geopolítico e às ideologias que vigoravam durante a Guerra Fria. Nos quinze anos que se seguiram após o fim da Segunda Guerra foi possível acompanhar o desenrolar de uma contenda nos debates sobre

¹⁰⁴ PEDROSA, Mario. Internacional – Regional. Artes Visuais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1960.

artes plásticas, tanto no Brasil, representado nesse período principalmente por Rio de Janeiro e São Paulo, como na Europa e nos EUA.

Uma politização dos agentes produziu novas referências de atuação profissional no campo artístico. O artista moderno atuava enquanto agente político e profissional para negociar suas novas condições dentro do projeto internacional de arte que batia sua porta. Sendo assim, a chegada de novos símbolos e projetos irá demarcar um novo mapa simbólico das atuações profissionais nas artes plásticas em Pernambuco.

2.2 PERNAMBUCO S.A.



Figura 16: Charge Augusto Rodrigues. *Jornal Diário de Pernambuco*, 17 ago., 1950.

Na contemporaneidade, a relação entre arte e política estreita-se profundamente ao se considerar as atividades artísticas que se querem políticas ou as práticas políticas que procuram suporte na estética. Ao pensarmos nestes novos horizontes, vemos linhas tênues que se entrecruzam e formam encontros imagéticos de grande carga contextual, direcionando-se a ações para além de meros objetos artísticos.

Arte e política são duas dimensões distintas de realidade. No entanto, mostram-se conectadas e em interação, direcionadas a assuntos de interesse e de questionamento público. No entanto, o clima mundial no Pós-Guerra parece ter direcionado a situação da arte para outros meios e formas de agir. Este artista passa a dialogar diretamente com categorias, que

até então eram repelidas nas elaborações comuns do papel social do artista, como o caso da categoria dos trabalhadores. E na imagem acima vemos, a partir de uma espécie de janela ilustrada, como os artistas pernambucanos se apropriavam dos debates do campo do trabalho, logo no início dos anos 1950.

O chargista Augusto Rodrigues satirizou, em 1950, a política instituída pelo governo Vargas, nomeada como Serviço de Alimentação da Previdência Social, (SAPS). Essa autarquia desenvolveu uma política de combate à fome e à desnutrição no Brasil, que se travestiu por um lado, na criação de restaurantes populares, aos quais se agregava um projeto cultural composto de bibliotecas e discotecas populares. Além de fornecer alimentação barata, o objetivo da instituição era criar na classe trabalhadora, a consciência da necessidade de uma alimentação rica em nutrientes e a mudança de hábitos alimentares¹⁰⁵.

Na ilustração, o artista questiona, através de personagens engravatados, damas da elite, cartolas e bengalas, como seria o cotidiano dos ricos em Recife, diante da criação do Serviço de Alimentação. Embaixo da *charge* o autor descreve:

- Agora, minha filha, vamos comer um *beef* com fritas na Câmara Federal, mais tarde iremos ver a exposição de pintura na Câmara Municipal e logo em seguida, vamos à Escola de Belas Artes de Pernambuco conversar sobre política (*Charge* de Augusto Rodrigues, 1950).

A *charge*, neste momento, surge enquanto crítica temporal a um acontecimento político, além da imagem do alvo que pretende atingir, o discurso chargístico explicita uma crítica à realidade social e política. Ao mesmo tempo, projeta e reproduz as principais concepções sociais, pontos de vista e ideologias em circulação. O passeio do casal pelas ruas do Recife, acompanhados por novos hábitos como o de comer um “*beef* com fritas” e depois passar pelas Escolas de Belas Artes para conversar sobre política, remete-nos não só às transformações políticas e sociais dos espaços e da coletividade, mas também ao novo agente ligado ao campo das artes plásticas que iria inserir em suas novas práticas profissionais a militância política que formava a categoria de artistas trabalhadores no Pós-Guerra.

A relação entre a arte e a política, de acordo com o sociólogo Miguel Chaia (2008), trata-se de um paradoxal encontro, na qual as partes envolvidas estabelecem instáveis equilíbrios, porém, sempre de fortes intensidades. Por vezes, uma incômoda reunião, outras vezes, uma surpreendente união. A dinâmica que movimenta essa relação é multidirecional:

¹⁰⁵ Para se aprofundar nas discussões em torno das políticas do SAPS, ver: FOGAGNOLI, Marcela Martins. “**Almoçar bem é no SAPS!**”: os trabalhadores e os serviços de alimentação da Previdência Social (1940- 1945). Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

Como todo agir contém um elemento de virtuosidade e o virtuosismo é a excelência que atribuímos à prática das artes, a política tem sido com frequência definida como uma arte. Não se trata, é claro, de uma definição, mas de uma metáfora, e esta se torna totalmente falsa se incorremos no erro comum de considerar o Estado ou o governo como uma obra de arte, ou como uma espécie de obra prima coletiva (ARENDT, 1981, p. 61).¹⁰⁶

Compreender o mundo da arte exige, não somente, uma percepção sobre o objeto artístico, mas fundamentalmente, sobre os agentes sociais envolvidos com a sua produção, circulação e consumo. Requer uma percepção nem tão processual, cujo pressuposto é uma ação coletiva que reúne vários agentes envolvidos diretamente ou não com o fazer artístico. Um mundo repleto de trocas de modelos e debates em torno do novo papel que o artista plástico deveria seguir a partir das novas agendas políticas perante a Guerra Fria que se instaurava. Em Pernambuco, a Escola de Belas Artes nasceu da necessidade de se ter, no Nordeste, um estabelecimento de ensino que atendesse ao interesse público voltado às atuações artísticas, como veremos na última seção da tese.

Nos anos 1950, Recife tentava demarcar setores de um vanguardismo artístico e cultural singulares em relação à produção dos principais centros do país. A produção artística no Recife se aliava ao cenário político da época, completando o “palco” ideal, durante os anos de 1950, para movimentos políticos e culturais que buscavam oferecer melhores condições de educação e cultura para a população marginalizada (CAVALCANTI, 1985)¹⁰⁷.

Estes elementos que versam sobre a profissionalização artística, em meio ao campo cultural e político da cidade do Recife, envolviam toda uma ética do trabalho e de valorização da figura do artista trabalhador, além de situar a questão de suas formas de organização profissional e política no Brasil. O problema da organização é, portanto, outra face do processo de criação de uma identidade coletiva entre estes intelectuais. As práticas associativas são a forma de implementar um comportamento operário que abarcava o trabalhador dentro e fora de seu local de trabalho e que opera o sentimento de pertencimento que deve marcar este ator coletivo (GOMES, 2005).

Durante os anos de 1950, o Brasil conseguiu um desenvolvimento econômico mais diversificado, com mudanças no uso econômico da produção industrial, crescimento do

¹⁰⁶ ARENDT, H. **A Condição Humana**. São Paulo: Forense-Universitária, Salamandra Consultoria Editorial e Editora da USP, 1981.

¹⁰⁷ “O movimento artístico e cultural de Pernambuco, nos anos 40 e 50, era fértil de cometimentos. Editavam-se revistas e jornais literários, realizavam-se debates entre escritores e artistas plásticos, fundavam-se entidades especificamente de intelectuais, fora do alcance da tradicional Academia Pernambucana de Letras” (CAVALCANTI, 1985, p. 31).

mercado interno, aumento das exportações industriais e maior capacidade de gerar emprego para assalariados. Esse processo, que não encerrou a tradicional dependência das metrópoles, suscitou, todavia, a esperança em um florescimento econômico, cuja ideologia é conhecida sob o nome de “desenvolvimentismo” (NAPOLITANO, 2006, p. 16). Tratou-se, em síntese, do projeto de setores sociais latino-americanos de crescer economicamente mediante um desenvolvimento relativamente autônomo, que, na realidade, era um novo modo de integração dos capitais nacionais na etapa monopolista do intercâmbio capitalista.

A palavra de ordem era a atualização cultural, a busca de um compasso com o mundo desenvolvido. Em outras palavras, atualizar as formas, representações e tecnologias da produção artístico-cultural, cujo modelo era a “cultura” do mundo desenvolvido (NAPOLITANO, 2006, p. 18). Esse ideal converteu-se, na década de 1950, na ambição das elites nacionais de superar o papel agroexportador do país, conseguindo que o desenvolvimento industrial lhes permitisse tirar, da maneira mais racional, o máximo possível de lucros numa economia dependente.

Na produção artística, surgiram fundações patrocinadas por grupos industriais latino-americanos, solidários às empresas multinacionais, e às vezes diretamente por tais empresas, que amparam financeiramente a experimentação de vanguarda e sua promoção internacional¹⁰⁸. Dessa maneira, o desenvolvimento tornou-se a nova bandeira de importantes setores da “burguesia” brasileira, que não estavam apenas preocupados com a penetração do capital estrangeiro na economia.

A nova política econômica tinha, no entanto, a oposição de forças nacionalistas e de esquerda e dividia os setores intelectuais e técnicos ligados ao governo e fora dele. O que, por vezes, suscitou a formação de movimentos políticos e culturais a partir da sociedade civil que se organizava. Pernambuco funcionava como um epicentro, um termômetro das agitações regionais, onde foi mais acentuadamente percebido o reflexo do momento histórico nacional, quando ainda nos anos 1950 surgiram importantes iniciativas políticas, que brotaram graças ao clima de agitação desenvolvimentista da época, como é o caso do Congresso de Salvação do Nordeste¹⁰⁹, em 1954.

¹⁰⁸ Como o caso da criação do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, o Museu de Arte Moderna, 1948, e da Bienal de São Paulo em 1951 (NAPOLITANO, 2006).

¹⁰⁹ Encontro em que representantes dos governos estaduais, assembleias legislativas, câmaras de vereadores e líderes sindicais estariam reunidos com o objetivo de debater os graves problemas da região. Uma das finalidades do Congresso de Salvação do Nordeste era promover o fortalecimento político de comunistas e nacionalistas, os quais seriam reconhecidos como os pioneiros na luta pela solução dos problemas da região (FERREIRA, 2003).

Não se pode esquecer que é durante os anos de 1950 que se manifestam as tensões políticas e culturais existentes entre os projetos estéticos e pedagógicos de espaços como a Escola de Belas Artes de Pernambuco *versus* a Sociedade de Arte Moderna do Recife, oposições que se baseavam em modelos de formação e atuação de artistas profissionais. A inserção destes artistas em uma cartografia política e social da região desloca algumas análises para a discussão sobre o papel destes intelectuais em busca da sua profissionalização e de um mercado em meio às tensões políticas e ideológicas do período.

Estas tensões também podem ser identificadas em outros espaços de atuação como o caso dos Salões de Belas Artes de Pernambuco e os Salões de Arte Moderna do Recife¹¹⁰, certames distintos, mas produtores de fortes concepções políticas, guiados por interesses públicos e privados.

A possibilidade de viver do seu trabalho artístico vai sendo conquistada aos poucos por uma minoria, ao ampliar-se um pequeno ou pronto mercado de arte na região, ao expandirem-se os canais de distribuição artística e as instituições dedicadas à exposição e na atuação política destes artistas. Contudo, a chegada de um novo projeto político e estético irá demarcar e produzir deslocamentos teóricos e práticos no campo das artes de Pernambuco, no início dos anos de 1950: a chegada da Bienal Internacional de São Paulo e sua complexa trama burocrática repleta de novos símbolos.

2.3 BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO E A CONSTRUÇÃO DO *HABITUS* PROFISSIONAL

Lembro-me que quando a Bienal de São Paulo inaugurou, resolvemos mandar nossa produção. Todo mundo. Foi um alvoroço. E o resultado foi uma merda. Todos recusados. Perseguição! Injustiça! O Brasil devia ser dividido em Norte e Sul! Por pouco não fizemos nossa guerrinha tipo americana entre Norte e Sul! Mas que foi um pontapé nos “culhões”, foi. Até Abelardo, Imagine! Política, só poderia ser política. Portinari não mandou quadros, protestava... Que alívio! Não estávamos sós!¹¹¹

Inaugurada em 20 de outubro de 1951, a Bienal Internacional de São Paulo surge como modelo de exposição e aquisição de obras de arte referenciais para todo Brasil. Tinha em sua proposta uma política de empreendimento sob o estatuto da internacionalização do artista e das obras, dentro de um modelo progressista e desenvolvimentista que iria influenciar

¹¹⁰ Estes salões ocorriam no mês de dezembro e tinha maior abertura para outros gêneros da arte, como: fotografia, caricatura e projetos arquitetônicos.

¹¹¹ Depoimento do pintor Wellington Virgolino para José Claudio. CLAUDIO, José. **Memória do Atelier Coletivo** (1952-1957). Recife: Artespaço, 1979.

diretamente a elaboração de condutas profissionais em diversos campos artísticos do país na década de 1950¹¹².

Segundo Alambert e Canhête (2004) a relevância da Bienal, apesar de todas as contradições, era incomensurável para o projeto da construção de uma cultura nacional e internacional madura. “No plano local, ela não apenas profissionalizou o meio artístico e provocou a reflexão dos meios cultos, como trouxe questões para sociedade em geral” (ALAMBERT, 2004, p. 17).

Desta forma, a participação dos artistas pernambucanos seria intensa em várias edições da Bienal, desde as primeiras edições, não só como expositores, mas como críticos e curadores, como o caso de Mario Pedrosa. Os artistas pernambucanos ainda atuaram enquanto prestadores de serviços, como foi o caso de Aloísio Magalhães que elaborou a logomarca da Bienal.

As primeiras seis bienais, de 1951 a 1961, foram marcadas pelo caráter inovador, pela integração com as atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo¹¹³ e por uma notável produção da crítica de arte. Vale ressaltar que é exatamente neste período, que ocorreu um grande desenvolvimento da crítica de arte brasileira, junto com uma maior profissionalização do meio artístico brasileiro. O advento das bienais participou notadamente deste processo, uma vez que as primeiras versões da mostra foram excepcionais, tanto pelo elevadíssimo nível artístico, como pelos aspectos institucionais: organização da mostra, arregimentação dos artistas, curadores e críticos, e seleção e premiação das obras.

Na obra *Memória do Atelier Coletivo*¹¹⁴, o pintor Wellington Virgolino nos traz parte das primeiras impressões referentes à tentativa de participação do grupo Atelier Coletivo na I Bienal de 1951. Ele alega uma espécie de perseguição da organização da Bienal em relação aos artistas nacionais, algo que será problematizado e conferido por muitos especialistas ao

¹¹² Sobre a história da Bienal de São Paulo cruzada com análises sociais e econômicas do período, recomendamos as análises empreendidas pelos historiadores e pesquisadores do campo das artes Francisco Alambert e Polyana Canhête em: ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

¹¹³ Museu criado por Francisco Matarazzo Sobrinho em 1948, este que também lançou a Bienal de São Paulo em 1951 e criou o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1963.

¹¹⁴ O Atelier Coletivo foi um dos espaços de atividades estruturadas pela SAMR em 1952. Tinha como ideal o trabalho coletivo, valorização da técnica, “voltar-se para a realidade, a terra, delimitar uma geografia física e cultural de Pernambuco ou do Nordeste, ter produções que ficam à margem do mercado, entre outras” (PAZ, 2015, p. 25). De acordo com a historiadora Raissa Alves, por ele passaram muitos artistas que buscaram na autonomia do espaço uma nova forma de se formar nas linguagens da arte, como a gravura. Ver: PAZ, Raissa Alvez Colaço. **Preocupações Artísticas: o caso do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife**. Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2015.

longo da história da Bienal. Pois, a mostra nasceu de uma proposta que seguia as políticas de internacionalização dos segmentos artísticos do país.

O momento era pontuado por importantes transformações em toda a América Latina. O final da Segunda Guerra anunciava novos horizontes econômicos, políticos, intelectuais e artísticos. Um novo ordenamento mundial e novas relações políticas se articulavam a uma nova postura das classes dirigentes, assim como de intelectuais e artistas. Estavam sendo deixadas para trás as décadas fundamentadas no desenvolvimento nacional, com um projeto nacional e por uma burguesia também nacional. O jogo das forças internacionais tinha suas regras alteradas e o capitalismo passava a propor o desenvolvimento transnacional ou associado (OLIVEIRA, 2001).

A precariedade da indústria cultural brasileira deu lugar ao processo de modernização dos meios de comunicação de massa, que passaram a desempenhar um papel fundamental na busca de integração nacional. A consolidação de uma sociedade urbano-industrial fez-se acompanhar de um amadurecimento e uma ampliação de um mercado de bens simbólicos (ORTIZ, 1991).

Do ponto de vista cultural, a rádio consolidou-se como veículo de massa. O cinema tornou-se, de fato, um bem de consumo, o mercado de publicações ampliou-se com o maior número de jornais, revistas e livros; a publicidade foi dinamizada com a introdução das multinacionais no país. Ademais, os artistas plásticos passavam a se inserir como trabalhadores de muitos destes universos, como o caso dos trabalhos de Abelardo da Hora como cenógrafo da TV Tupi, nos anos de 1960.

Impunha-se no campo cultural de São Paulo uma linguagem metropolitana (ARRUDA, 2000). Buscava-se ampliar a adesão ao novo estilo urbano que exercia pressão, permeado pela afirmação do progresso recém-iniciado, em que o presente e o futuro importavam mais que o passado. A organização de uma mostra bienal, ou um festival aos moldes do Festival de Veneza, já estava nos planos do empresário Ciccilo Matarazzo desde os primeiros momentos do MAM. Se a meta era a internacionalização, o melhor caminho seria a criação de uma bienal.

A Bienal de São Paulo surgiu, assim, como uma extensão do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM – ao completar sua função, que era a de fornecer, como em Veneza, uma possibilidade de iniciação às novas correntes de arte. Um esforço, conjunto, tentava ligar a América Latina ao circuito internacional de arte e a bienal funcionou como um mecanismo de divulgação e consolidação da arte moderna e do campo artístico internacional (BUENO, 1999).

Todavia, o sucesso e a continuidade da bienal devem-se, em grande medida, às atuações de críticos de arte, como Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, estes que estavam à frente da diretoria artística do evento durante suas primeiras edições. Desde os anos de 1940 que se via entrar em cena uma nova crítica de arte decorrente da institucionalização da vida universitária que exalava principalmente da USP¹¹⁵. Dentro da nova linguagem metropolitana da crítica, que ganhava espaço não somente em São Paulo, como em todo país, a crítica de arte sofria transformações pela atuação de jovens intelectuais recém-saídos da Faculdade de Filosofia de São Paulo, inaugurando um novo sistema de produção intelectual totalmente firmado em critérios científicos e acadêmicos.

O estilo acadêmico de cultura passa a constituir um estilo de vida. O saber científico é visto como o fundamento da dignidade e do prestígio profissional. O conhecimento, enfim, começa a exigir novos requisitos: a produção norteadada pelos cânones científicos, às reflexões apoiadas em exaustivas referências bibliográficas e erudições pertinentes ao campo da investigação. Nos anos 1940 e 1950, ao contrário do que ocorria com as gerações passadas, a elaboração de ideias e a atividade intelectual sofriam os rigores das exigências acadêmicas.

A imprensa da cidade do Recife divulgou a I Bienal de São Paulo com algumas falhas de informação, o Jornal Folha da Manhã chamou a mostra de “I BICORAL DE ARTE”:

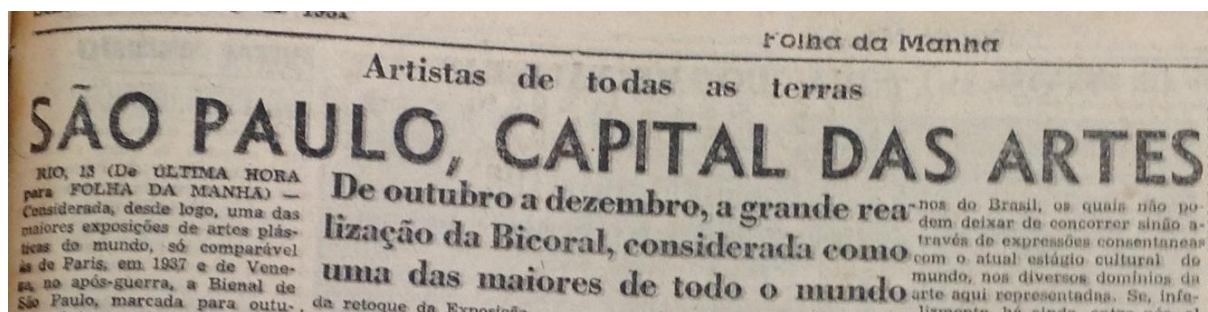


Figura 17: Folha da Manhã. Recife, 14 de maio de 1951.

A divulgação da Bienal de São Paulo foi realizada em Pernambuco por dois tipos de canais: primeiro pela imprensa local e depois pela vinda de um delegado representante da mostra para cidade em 1951, este com intuito de realizar um levantamento da produção local. Uma reunião foi marcada na Discoteca Pública da Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife para explicar as regras do novo espaço que “abriria as portas” ao campo

¹¹⁵ Os críticos de arte do mundo criaram, em 1948, a Associação Internacional de Críticos de Arte, sediada em Paris, no âmbito da UNESCO. Esta associação tinha como meta promover a crítica de arte como uma disciplina com estatutos teóricos e metodológicos, como também promover os interesses éticos e profissionais dos seus membros e seus direitos. Os ideais profissionais passam a ser defendidos em diversos setores da cultura do país, produzindo novos trabalhadores da cultura.

das artes em Pernambuco. Esse representante da Bienal manteve contato com alguns artistas do grupo Atelier Coletivo e entregou algumas fichas de inscrição do evento.

Analisando alguns relatos dos membros do Atelier Coletivo, percebe-se que eles não contavam com a elaboração de um novo sistema de cláusulas e regulamentos internos da Bienal, pois estes não eram familiares aos modelos de organização dos Salões Oficiais de Arte de Pernambuco. Um exemplo desta nova burocracia contida no Regulamento da I Bienal, em 1951, e que provocou mais insatisfação nos artistas locais foi o seguinte:

Art. 4. Parágrafo a: Os artistas incumbir-se-ão de fazer chegar suas obras à sede ou ao posto de recepção da Bienal, que só responderá pelas despesas de desembalagem e reembalagem;

Parágrafo b: As obras deverão estar em perfeito estado e convenientemente apresentadas ao chegarem à sede da Bienal que, embora se comprometa a dispensar maior cuidado no manuseio e colocação das peças, não assumirá por elas responsabilidade alguma, cabendo aos artistas a faculdade de segurá-las por própria conta¹¹⁶.

Além de pagar pelos custos do envio da obra, sem garantias alguma de aprovação destas, algo bastante incomum para artistas locais que eram acostumados com o estabelecimento de redes de relações políticas tradicionais de apadrinhamento na região, os artistas ainda tinham de aprender a conviver com novas linguagens que passavam longe da estrutura que vinha sido erguida no campo das artes em Pernambuco. Além disso, o seguro de obras de artes era algo impraticável naquele momento, em praticamente todo território brasileiro. Desta forma, cabia aos artistas apostar em algo que não se sabia ao certo como seria.

Contudo, a imprensa local investia em publicar notícias elogiosas referendando o caráter internacional, político e solene da Bienal:

¹¹⁶Regulamento I Bienal Internacional de São Paulo, 1951. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>>. Acesso em: 25 de maio de 2016.



Figura 18: Folha da Manhã. Recife 19 de jul. 1951.

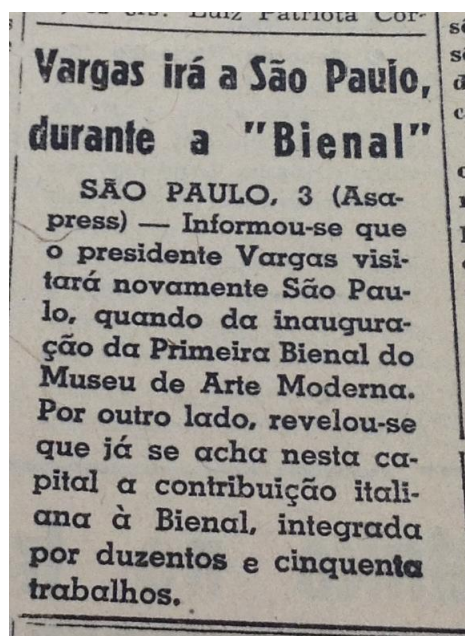


Figura 19: Folha da Manhã. Recife 19 de jul. 1951.

De qualquer forma, o grupo Atelier Coletivo resolveu enviar suas obras para a primeira Bienal, deparando-se com os critérios de tempo e na burocracia do regimento para fazer com que as obras chegassem em tempo hábil ao porto de Santos – SP. Indignados, alegando divisões do país, perseguição, o escultor Abelardo da Hora (1951) é acionado, enquanto líder do grupo, e toma a iniciativa de contatar a secretaria da I Bienal, explicando o ocorrido:

Recife, 30 de Agosto de 1951.

Senhor Secretário da Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo.
Convidado através de um dos Vossos Colegas, que chegado a Pernambuco, reuniu alguns dos artistas do Recife no auditório da Discoteca Pública da Diretoria de Documentação e Cultura, para concorrer a I Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo. Só agora me foi possível atender ao vosso

honroso convite. A escassez do tempo regulamentado pela I Bienal impediu a participação de outros colegas e oxalá não venha a essa altura prejudicar a minha participação (HORA, 1951, s. p.)¹¹⁷.

A temporalidade regulamentada mencionada pelo escultor passou a ser uma referência para a construção de condutas mais profissionais entre os artistas locais. A rotina dos artistas passava a incorporar um jogo de cálculos gerenciados pelos tempos de produzir, de pensar, de vender, de expor, etc. Abelardo da Hora ainda alegou que a condição em que vivia os artistas de Pernambuco era de “profunda miséria”, sendo “quase heroísmo fazer arte por aqui” e que estava entrando em contato com a Secretaria da Bienal pelo artista Abelardo Rodrigues. Sua estratégia recorria a articulações e astúcias que recorriam à velha comparação do Sudeste, enquanto centro bem sucedido, com o Nordeste pobre e “miserável”.

A secretaria da Bienal respondeu utilizando um telegrama oficial, informando que não tinha mais tempo hábil para inscrição destes artistas e que somente Lula Cardoso Ayres tinha realizado sua inscrição a tempo de participar, informando: “nem a escassez do tempo era fator a ser invocado, tendo em vista a providência acima tomada pela Direção da Bienal a um mês atrás, portanto, com o tempo suficiente para inscrição e remessa dos trabalhos”¹¹⁸.

Desta forma, a Bienal recebeu os trabalhos de Abelardo da Hora e dos membros da SAMR e os devolveu logo em seguida, encaminhando para o Recife.

Italcable
TELEGRAMA POR TELEFONE

Tel.º _____ Hrs. _____ Obs. _____		RECIFE Av. Dantas Barreto (Ed. Sto. Albino) Tels. 7811/2	RIO DE JANEIRO R. Buenos Aires, 44 23-1996 Agências Castelo — 32-8850 Mauá — 43-9051	SANTOS R. 15 Nov. 131/33 Tels. 2-3195/6	SÃO PAULO Rua 15 Nov. 164 36-6304 Agência Av. Ipiranga, 1228 Tel. 35-4425	PFXNR. _____ Emp. _____ Hora _____
N.º	Palavras	Indicações de serviço		Taxa	Hora	
	25	ITALCABLE			20,05	

CTN ABELARDO DAHORA SAMR RUA VELHA 321 RECIFE

LAMENTAMOS INFORMAR SUAS OBRAS RECUSADAS PTO OBRAS SAMR ENTREGUES SEMANA PASSADA SANTOS PARA REEMBOLSO CUMPRIMENTOS

MODERNAT BIENAL

Figura 20: Telegrama informando a recusa das obras de Abelardo da Hora e da SAMR pela Bienal.

¹¹⁷ HORA, Abelardo Rodrigues da. Carta endereçada à Secretaria da Bienal Internacional de São Paulo. Dossiê Abelardo da Hora. **Arquivo Wanda Svevo**, São Paulo, 30 ago. 1951.

¹¹⁸ Telegrama expedido pela Secretaria da I Bienal de São Paulo. Dossiê Abelardo da Hora. **Arquivo Wanda Svevo**, São Paulo, 05 set. 1951.

O diálogo entre as duas instâncias, coletivo de artistas e Bienal, demonstrou as estratégias do grupo de Pernambuco em tratar questões burocráticas que vinham sendo implantadas no campo das artes no Brasil. A carta escrita a punho por Abelardo da Hora representava mecanismos improvisados de comunicação e negociação política em uma rotina no meio artístico, mas também uma astúcia comunicativa que gerenciava a dinâmica do campo artístico do Recife que crescia no período. Isso tudo ocorrendo nos anos de 1950, em que os agentes passavam a buscar mais informações para desenvolver uma nova linguagem capaz de articular diálogos e novas práticas implementadas no campo das artes no Recife.

Na correspondência, o artista pernambucano nomeava as obras que iriam ser encaminhadas para a mostra como “trabalhos”, legitimando os artefatos artísticos enquanto frutos de um conjunto de práticas e códigos que ajudavam a compor a nova dinâmica de um campo profissional. Estas obras eram elevadas à categoria de trabalho e os artistas fabricavam aquilo que Bourdieu conceitua de *habitus*¹¹⁹, neste caso, o *habitus* profissional para poder se relacionar com as burocracias importadas da Bienal. O *habitus* profissional articulava, assim dialeticamente, o ator social e a estrutura social, através de princípios de ação e de reflexão, esquemas de percepção e de entendimento, sob a forma de estruturas da subjetividade, sempre relacionadas à objetividade.

Estruturado, o *habitus* não cessava de produzir percepções, opiniões, desejos, crenças, gestos, um conjunto inesgotável de produções simbólicas. Bourdieu ressalta ainda que essa noção busca dar continuidade ao fato de que os agentes sociais não são partículas determinadas por causas externas, nem pequenos átomos gerados exclusivamente por razões internas, executando programa de ação perfeitamente racional. Os agentes sociais são produtos da história, da história do campo social e da experiência acumulada na trajetória.

Dentro deste conjunto dialético de linguagens profissionais que irão estruturar o *habitus* profissional no campo da cidade do Recife, a burocracia surge como elemento instaurador. Estrutura-se uma organização burocrática dentro de novos espaços em que os artistas passam a ocupar.

¹¹⁹ Conceito que passa a ser diluído em diversas obras de Pierre Bourdieu. A noção de *habitus*, segundo Bourdieu, visa a exprimir a recusa de todas as concepções que se encerram em subjetivismo, ou até mesmo, na teoria do inconsciente, no finalismo ou no mecanicismo. Com essa noção rompe “o paradigma estruturalista sem recair na velha filosofia do sujeito ou da consciência” (BOURDIEU, 2003, p. 61), pois a sua intenção é colocar em evidência “as capacidades ativas, inventivas, criadoras, do *habitus* e do agente” (*Ibid.*). Porém, o poder gerador não é da razão universal ou do sujeito transcendental no sentido da tradição idealista. É preciso romper com a oposição canônica da teoria e da prática; por outro lado, o *habitus* não diz respeito à operação puramente intelectual. O *habitus* insere-se na relação dialética, entre a teoria e a prática, de que se torna preciso recuperar “o lado ativo do conhecimento prático” (*Ibid.*). Ver essas colocações de Bourdieu em suas obras: **As Regras da Arte** (1996, p. 204-6) e o **Poder Simbólico** (2003, p. 59-62).

Segundo Max Weber (1982), a organização burocrática pode ser definida sob três pilares: 1. **Formalismo** (a organização deve ter regras formais que definem ações e atitudes corporativas); 2. **Profissionalismo** (a organização deve ser operada por quem trabalha por ofício, mediante remuneração proporcional à riqueza criada – valor adicionado), relações informais não devem existir; 3. **Impessoalidade** (a organização deve lidar com cada pessoa de acordo com seu mérito, competências, habilidades e atitudes. Exames, concursos e diplomas são base para a admissão e a promoção)¹²⁰.

Apesar da má imagem que o termo burocracia traz por conta de excessos (disfunção), a organização burocrática produziu dialeticamente um novo artista capaz de exercer práticas capazes de negociar novos espaços e temporalidades para sua produção. Então, a Bienal de São Paulo trouxe um novo modelo de exposição de obras de arte para o Brasil e regulamentos, que até então seguiam padrões normativos que não eram tão comuns no Brasil nos anos de 1950.

Em Recife, existiam os Salões de Arte do Estado de Pernambuco, que estavam completando, nos anos de 1950, vinte anos. Realizados durante esse tempo no mesmo Museu do Estado de Pernambuco, elaborando seus regimentos a partir de relações mais informais que estavam presentes dentro da política local, através de “compadrios”, relações familiares presas a projetos políticos de educação cultural do gosto e civilidade¹²¹.

A Bienal trazia um modelo internacional de gestão, com a presença de um arquivo histórico já montado em 1955. Inicialmente, designado como Arquivos Históricos de Arte Contemporânea, foi criado por Wanda Svevo, secretária da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Começou a funcionar no ano de 1954, quando se comemorou o IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo. Do mesmo modo que Francisco Matarazzo Sobrinho concebeu a Bienal de São Paulo nos moldes da *Biennale di Venezia*, os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo foram concebidos nos moldes do *Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale di Venezia*, criado em 1928.

Os Arquivos Históricos foram oficializados em 1955 e tinham como principal objetivo prático custodiar a documentação produzida no trâmite de realização dos eventos bienais: o registro burocrático das atividades institucionais, inclusive e principalmente, a documentação resultante do contato com os artistas expositores, acrescida das informações que fosse

¹²⁰ Ver: WEBER, M. **Ensaio de Sociologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1982.

¹²¹ Durante o mestrado, pudemos elaborar um conjunto de análises sobre as negociações estabelecidas nestes espaços de Salões Oficiais de Belas Artes em Pernambuco, durante os anos de 1930-1945.

possível reunir sobre esses e outros artistas. Assim, teve início uma experiência pioneira na América Latina.

Fui analisando minuciosamente os dossiês de artistas e diversas documentações dos artistas pernambucanos contidas no Arquivo Wanda Svevo que então pude rastrear a participação de vários artistas pernambucanos, estes que, ao longo da história da mostra, desenvolveram relações mais técnicas e profissionais com o certame.

Na primeira Bienal, em 1951, apenas um pintor pernambucano foi selecionado: Lula Cardoso Ayres, com três pinturas de cavalete que retratavam a cultura popular local. Dois anos depois, em 1953, na segunda Bienal, além das obras de Lula Cardoso, foram selecionadas mais duas telas de Cícero Dias, duas de Aloísio Magalhães e oito desenhos de Augusto Rodrigues, além da Sala Especial de Paisagem Brasileira com cinco telas do pintor pernambucano Téles Júnior do século XIX.

A Bienal passa a ser um pólo de visitação e estudos de vários artistas do país, que viajavam para São Paulo em busca de um aprofundamento nos ideais de “atualização” que a mostra trazia, consolidando uma prática geopolítica de construção de “centro”, como vemos nesta carta de Lula Cardoso Ayres expedida para Gilberto Freyre:

Meu caro Gilberto. O espetáculo da Bienal é realmente maravilhoso. Fiquei maravilhado com tudo e principalmente com o pavilhão da velha Europa, que veio mostrar, em desacordo com a opinião do grupo dominante na exposição do Brasil, que o abstracionismo está procurando fugir do beco sem saída dos “concretistas”, valorizando de uma maneira marcante a personalidade de cada pintor (...). Começou a autorização da direção da Bienal para fotografar as obras expostas. Estou fazendo uma documentação fotográfica muito cuidadosa e estou também fazendo fotografias coloridas dos quadros mais importantes (...). Eu não podia ter feito nada melhor para minha orientação em pintura, do que esta viagem para estudar a Bienal¹²².

Lula Cardoso Ayres exercia um papel complexo dentro destas Bienais. Ele se construía enquanto agente independente no campo das artes em Pernambuco, não rompendo com nenhum grupo existente em Recife. E ainda construía uma sólida e polissêmica rede de sociabilidades externas capazes de atender às novas demandas do campo nacional de artes. Ele utilizava a fotografia para expandir seus estudos enquanto artista, registrando aquilo que o interessava, criando uma espécie de arquivo detentor formado por dispositivos de saberes que alimentavam sua produtividade a todo momento. Desta forma, sua profissionalização era

¹²² AYRES, Lula Cardoso. Carta de Lula Cardoso Ayres para Gilberto Freyre. **Fundação Gilberto Freyre**, 1954.

acompanhada por este exercício de pesquisa, estudo, atualização e montagem de um arquivo pessoal para atender as novas demandas do campo.

Na quinta Bienal, em 1959, o número de artistas pernambucanos aumentou substancialmente, demonstrando o aprimoramento do campo local ao se preparar para participar da exposição internacional: a mostra terá obras de Anchises Azevedo com duas pinturas, Francisco Brennand com três pinturas, Aloísio Magalhães com três pinturas, Montez Magno com uma pintura, José Claudio com dois desenhos e Reynaldo Fonseca com duas composições.

Porém, o campo das artes plásticas em Pernambuco, também, instrumentalizava uma discussão em torno das novas funções do artista plástico na segunda metade do século XX. O mundo técnico e racional das indústrias passava a ser o espaço de desenvolvimento das artes para aqueles que tinham o desenho como sua linguagem artística de formação.

A instauração de um capitalismo moderno em Pernambuco com as políticas desenvolvimentistas, nos anos de 1950, é de altíssima importância para analisarmos as performances do mundo profissional artístico perante essa maquinaria moderna que capitaliza o estético e o cultural. As instâncias consagradoras que vinham se formando no país, no fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, são fulcrais para uma análise dos caminhos que a profissionalização no universo das artes plásticas vinha tomando.

Problematizar as fábricas modernas de linguagens profissionais no campo das artes em Pernambuco, na segunda metade do século XX, é analisar a instauração das alegorias racionais da burocracia moderna no Brasil. Um artista plástico que trabalhava em nome de uma identidade profissional tinha que saber dialogar com as instâncias mais tecnocratas e racionais da burocracia que o Estado vinha implementando no Brasil. O mundo dos editais públicos, tão comuns na vida dos artistas visuais na contemporaneidade, atuantes na produção cultural, possuem uma história que se cruza com as reformas burocráticas implementadas desde os anos de 1950 no Brasil.

A Bienal fomentou um regime de negociações estéticas e políticas ao apresentar um modelo de administração e captação de obras até então desconhecido pelos artistas no Brasil. Em Pernambuco ainda vigorava uma rotina de relações conservadoras através de apadrinhamentos políticos que influenciavam diretamente na forma como os artistas se escreviam nos salões. As escolhas e premiações dos primeiros colocados eram resultantes dos contatos diretos com esferas do poder familiar. O criador dos Salões de Belas Artes de Pernambuco, em 1929, foi o Deputado Aníbal Fernandes, este que se casou com a pintora Fédora do Rego Monteiro, irmã dos pintores Vicente do Rego Monteiro e Joaquim do Rego

Monteiro, estabelecendo uma rotina de primeiros lugares para Vicente nos Salões, por quase dez anos.

A racionalidade e regime tecnocrático das Bienais traziam consigo dispositivos de poder como a meritocracia, acompanhando o ideal de profissionalismo como mola propulsora para garantir e legitimar as premiações. Para se escrever na Bienal, o artista tinha que obedecer a critérios técnicos e padronizados expostos no regulamento da exposição:

Parágrafo E: Cada obra deverá vir acompanhada de uma via da ficha de inscrição, devendo as outras duas vias, juntamente com a ficha de identidade do artista, ser remetidas à Secretaria da Bienal até o dia 1º de maio;
Art. 8. Nas fichas de inscrição das obras, deverá constar, expressamente, se o artista as põe a venda e se concorre aos prêmios de aquisição, ficando entendido que somente concorrerá aos prêmios de valor igual ou sugerido ao fixado para venda. Em caso algum, esta declaração poderá ser anulada por outra ou posterior, nem poderá ser aumentado o preço declarado inicialmente;
Art. 9. Na secretaria da Bienal, funcionará uma seção especialmente destinada à venda das obras e que cobrará uma comissão de 10% sobre o montante líquido das aquisições¹²³.

Ficha de inscrição com vias, prazos irrevogáveis, venda com preço pré- estabelecido, comissões de 10% para secretaria, mecanismos e linguagens novos nas instituições locais. A Bienal mediou com o campo das artes de Pernambuco um contato com novas linguagens administrativas e técnicas que iriam gerir o processo de exposição e venda daqueles jovens artistas.

A burocracia é um fenômeno social amplo, com conexões importantes com outras arenas da vida social, bem como a dimensão histórica da burocratização, que implementa um maior grau de racionalização na vida e na administração pública e privada do país (PAIVA, 2009).

No Brasil, a burocracia do Estado Moderno, que faz parte a classe profissional, já estava surgindo no final do século XIX, mas que só ganhou força política em 1920, quando as camadas médias urbanas revelavam sua insatisfação, como, por exemplo, o domínio da oligarquia cafeeira que, aproveitando-se do voto aberto, lhe permitia comandar o voto da população rural e da possibilidade de fraude eleitoral, o que não lhe dava espaço político.

Desde o primeiro Governo de Getulio Vargas, em 1931, expandiu-se o ideal de que as deficiências administrativas eram centrais na explicação do atraso econômico do país, agravado pela anarquia administrativa, a desorganização financeira do Estado e a depressão econômica. A palavra de ordem deste período é a da “racionalização” e este ideal vai se

¹²³ Regulamento I Bienal Internacional de São Paulo, 1951. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>>. Acesso em: 11 set. 2015.

materializar no campo das artes através do projeto internacional e burocrático da Bienal. Além de fomentar a produção artística de diversas regiões do Brasil que passam gradativamente a ocupar mais espaços no evento, a Bienal também ajuda a disseminar um *ethos* profissional, não só dentro da categoria de artistas plásticos, mas no campo intelectual da cultura nacional.

A partir desta ótica, a reforma burocrática se impunha através de um ideal tecnocrático. Nessa perspectiva, ser profissional era ser um técnico especialista em resolver problemas no campo das artes, seria um artista capaz de trazer soluções, detentor de um capital estético e cultural e de um capital técnico racional. Agente capaz de compreender e negociar critérios e regras, um organizador de serviços que buscava seu constante aperfeiçoamento sistemático, que ganha dinheiro e administra seu orçamento, operando uma racionalização geral de métodos.

É durante o Estado Novo, que se dará ênfase ao papel da técnica e dos técnicos ou profissionais, cujo papel, nas empresas e principalmente na organização do Estado, era estratégico para o desenvolvimento econômico buscado. Representou, assim, no plano administrativo, a afirmação dos princípios centralizadores e hierárquicos da burocracia clássica. Em 1948, a política econômica do governo volta a reproduzir o acordo nacional entre a burguesia industrial, a burocracia pública e os trabalhadores, em torno da estratégia de desenvolvimento econômico substitutiva de importações. O ideal de desenvolvimento econômico e industrial do país irá produzir arestas que movimentam um debate em torno do papel das artes plásticas nesta política moderna.

2.4 ARTE E AS RELAÇÕES COM AS ELITES LOCAIS

A burguesia industrial é acionada em Pernambuco para auxiliar no fomento e traçar metas capazes de negociar condutas desenvolvimentistas em meio à produção artística dentro de diversas escalas. Em 1952, o industrial Arthur Lundgren¹²⁴ surpreende o campo das artes

¹²⁴ Filho do sueco Herman Lundgren (1835-1907), industrial empreendedor da Fábrica de Tecidos Paulista-PE, localizada na zona metropolitana do Recife, transformando-se numa das mais importantes manufaturas de tecidos do país, graças à aquisição de um maquinário inglês moderno. Os Lundgren eram verdadeiros “coronéis” da indústria, a figura do Arthur Lundgren atuou enquanto político no município de Paulista-PE, quando em 1956, Rio Tinto-PB foi emancipada de Mamanguape-PB, e teve Arthur Lundgren como seu primeiro prefeito. A partir dos anos 1940, a companhia de tecidos começou a enfrentar dificuldades. Com a morte de Frederico Lundgren, em 1946, seu irmão Arthur Lundgren assumiu a direção e procurou mudar os mecanismos gerenciais, suprimindo muitos dos benefícios anteriormente concedidos aos operários, como a moradia e alimentação a custo baixíssimo. Os trabalhadores reagiram organizando greves e recorrendo à Justiça do Trabalho para exigir o cumprimento dos seus direitos. O maquinário também ficou ultrapassado. Em 1960, a maioria dos teares da fábrica datava do período entre 1890 e 1930, causando uma baixa produtividade, custo

de Pernambuco e São Paulo, ao doar uma grande quantia em dinheiro para aquisição de uma tela de Manet para o MASP.



Figura 21: Revista Nordeste, janeiro e fevereiro de 1952.

A matéria é noticiada pela Revista Nordeste (1952) que narra sobre as relações estabelecidas entre Assis Chateaubriand, magnata da imprensa nacional, dono de indústrias e criador do Museu de Arte de São Paulo com o industrial pernambucano Arthur Lundgren. A revista ressaltava que São Paulo possuía mais de um terço das firmas de Lundgren em suas terras e que apesar do Estado de São Paulo ser um grande produtor têxtil, aquele Estado era o maior consumidor dos produtos das fábricas de tecidos do município de Paulista-PE.

Com o intuito de retribuir as iniciativas de industriais paulistanos em doar donativos para orfanatos no Nordeste brasileiro e desejando aproximar os laços entre os empresários de Pernambuco e os de São Paulo, o comendador Lundgren realizou a doação da quantia de um milhão e quinhentos mil cruzeiros ao MASP, a fim de que fosse adquirida uma tela do artista francês Edouard Manet: “*Baigneuses en Seine*”, cumprindo um desejo antigo dos diretores deste museu.

A respeito do donativo, o industrial articulou a propaganda do seu feito para disseminar as práticas pessoais de uma elite admiradora de arte engajada no projeto de desenvolvimento cultural da nação. Lundgren emitiu um telegrama comentando o feito para o Ministro da Fazenda na época, Horácio Lafer, ministro empenhado em levar avante o compromisso que Vargas assumira com a industrialização e a diversificação econômica do país, nos anos de 1950. Durante a gestão de Lafer, e por todo segundo governo Vargas, a ação do Ministro da Fazenda era concomitante à da Assessoria Econômica da Presidência da República, a qual exercia considerável influência na condução da política econômica do governo.

alto de produção e tecidos de menor qualidade. O reinado dos Lundgren estava com os dias contados. A fábrica foi sendo desativada aos poucos e fechou definitivamente no final da década de 1980. Entretanto, a presença dessa companhia de tecidos ainda se faz sentir em todos os cantos de Rio Tinto-PB. Ela está em seu traçado urbano, em sua arquitetura e na memória dos antigos trabalhadores. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/nada-de-preguica>>. Acesso em: 11 maio 2016.

Em telegrama expedido em 07 de fevereiro de 1952 e publicado pela Revista Nordeste, Lundgren informa o seu feito:

Desejando colaborar com o Museu de Arte de São Paulo e com a aquisição de obras de grandes artistas de renome universal, comunico, eminente amigo, minha deliberação dotar daquela instituição que tanto eleva o nível cultural do nosso país, com um milhão e quinhentos mil cruzeiros para aquele fim, devendo citada importância ser empregada no sentido de enriquecer ainda mais as galerias de obras célebres que representam atualmente um grande patrimônio artístico de iniciativa nacional. Este gesto espontâneo corresponde esforços aquele, como vossência (*sic.*), tudo fazem elevar cultura artística brasileira. Autorizei nosso amigo José Miranda, juntamente com meu filho Milton Lundgren a entregarem o cheque pessoalmente vossência (*sic.*)¹²⁵.

O ministro Lafer parabenizou o ato de doação e exaltou o “alto espírito de cooperação” para o enriquecimento do patrimônio artístico. O projeto de desenvolvimento da nação incorporava a dinâmica de acumular não só capital financeiro, mas um capital cultural capaz de legitimar o país enquanto nação civilizada e desenvolvida. A elite nacional se engajava neste projeto. Contudo, a ação de mecenato iria bem além do ato civilizado de doar obras em nome do desenvolvimento.

A biografia que Fernando Moraes escreveu sobre o jornalista Assis Chateaubriand demonstrou como este empresário utilizava o poder da imprensa para ameaçar adversários ou aqueles que não se mostravam dispostos a participar dos projetos pessoais do magnata da imprensa. Na biografia, um artigo assinado pelo próprio Assis Chateaubriand, tratando exatamente desse ponto, naqueles efervescentes primeiros anos da instituição, versa:

Não há mais selvagem e mais errôneo julgamento do que dizer que aqueles que nos doaram tamanhas e tão maravilhosas obras-primas o fizeram com medo da pena dos escribas dos Diários Associados. Seria horrível montar um elenco baseado na chantagem ou na ameaça de chantagem (CHATEAUBRIAND *apud* MORAIS, 2005, p. 90)¹²⁶.

Descontado o seu objetivo de autodefesa, visto como uma reação, como uma resposta para a acusação, que não sabemos de onde partiu, o tema da chantagem permanece como preocupação, tanto para o jornalista, quanto para os que o tomaram por objeto de análise. A obra de Fernando Moraes está repleta de passagens em que é possível verificar o poder de coação de Assis Chateaubriand. No entanto, não nos parece sensato, ou prudente, acreditar

¹²⁵ LUNDGREN, Arthur. **Revista Nordeste**, Recife, p. 18, jan./fev. 1952.

¹²⁶ MORAIS, Fernando. **Chatô, o Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

que toda a movimentação para criar e, principalmente, para consolidar o Museu de Arte de São Paulo, tenha se dado apenas em torno da prepotência de um só homem.

As obras de arte são pensadas como sistemas simbólicos, por meio dos quais os mecenas transmitem e recebem mensagens sobre o seu *status* e a sua posição na sociedade. Os quadros que fazem parte desta narrativa são catalisadores de processos sociais, institucionais e econômicos. Sendo assim, a prática de mecenato constituía uma racionalização do campo das artes que envolvia agentes em prol de articulações políticas, construindo o *habitus* cultural de interessado por artes e fomentador do desenvolvimento cultural. O diretor tesoureiro do Museu de Arte de São Paulo, Fúlvio Morganti (1952, p. 19), também publicou na mesma revista suas menções à prática do comendador intitulando de “alto testemunho de unidade nacional que identifica pernambucanos com paulistas”¹²⁷.

Oficialmente, o Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado em outubro de 1947. Originalmente, porém, ele já existia enquanto ideia, que começou a ser concretizada a partir do encontro do jornalista e empresário Francisco de Assis Chateaubriand e o marchand, também jornalista, Pietro Maria Bardi. Esse será o início do recorte temporal desta pesquisa, interessada nas questões relativas às alianças entre as pessoas que participaram da formação do acervo deste museu.

Assis Chateaubriand dispunha de algumas telas, mas seu plano continha outros horizontes. “Para montar o MASP, ele começou usando os métodos quase iguais aos adotados para a campanha dos aviões: primeiro era preciso caçar um milionário (ou um grupo deles) para doar o dinheiro que pagaria uma determinada obra de arte a ser adquirida na Europa” (MORAIS, 2005, p. 481-2). Por isso, ele precisava de alguém que pudesse orientá-lo na compra dos quadros e dedicar-se, em tempo integral, à realização do projeto.

Por um lado, o jogo lúdico para a formação do Museu de Arte de São Paulo incluía brindes, conversas e arranjos com finalidades em si mesmo; por outro, a campanha para motivar doações eram incorporadas pelos agentes e concretizadas por meio de suas tomadas de posições. Quer dizer que, mesmo disfarçado por um ambiente de sociabilidade, o objetivo concreto foi atingido. Por isso, acreditamos que a busca das fontes que viabilizaram a composição de um acervo artístico deve ter início no entendimento da vivência, da experiência dos indivíduos que foram atraídos e sensibilizados por essa ideia.

Sendo assim, dentro dos trâmites das relações políticas empreendidas por Assis Chateaubriand em suas revistas e jornais, a Revista Nordeste, ao lado da matéria sobre a

¹²⁷ MORGANTI, Fúlvio. **Revista Nordeste**, Recife. p. 19, jan./fev. 1952.

doação feita pelo empresário Lundgren noticia a homenagem realizada pela Associação Comercial da Paraíba ao magnata da imprensa nacional. Homenagem realizada ao aproveitar a viagem do jornalista ao Estado da Paraíba para participar da convenção política do PSD que homologou naquele ano de 1952, a escolha do seu nome a uma vaga de Senador pela Paraíba.

A reunião decorreu com a presença de autoridades locais, industriais, comerciantes e jornalistas. Chateaubriand (1952, p. 473) aproveitou o ensejo para fazer um apelo aos que estavam na reunião que “não enviassem dinheiro aos ricos do Rio de Janeiro, precisamos reter os nossos capitais, no próprio local em que vivemos”¹²⁸.

Ele lembrou a figura de Frederico Lundgren, enaltecendo sua capacidade em prol do desenvolvimento da Paraíba, afirmando que a região precisava de “duzentos Fredericos Lundgrens”, sendo este um homem que deixou na grandeza de sua obra “um pouco de redenção do Nordeste”, e ainda exclamou para ilustrar sua fala: “Só há igreja grande quando as paróquias são ricas”.

Sua fala continua em tom político ao discorrer sobre aquilo que chamou de “socialismo avançado”:

Precisamos ter a coragem de incentivar a criação e o progresso das classes médias, porque essas classes detêm o comunismo, a exemplo da Itália, França e da própria Inglaterra. Concitou aos ricos, para ajudarem aos que sabem trabalhar e tenham capacidade de trabalhar, citando vários exemplos dos resultados surpreendentes da cooperação econômica em diversos setores inclusive o da sua propriedade particular, onde há trabalhadores que lhes emprestam dinheiro (CHATEAUBRIAND, 1952, p. 18)¹²⁹.

Essa fala do jornalista Chateaubriand torna-se proeminente para entendermos como o projeto de desenvolvimentista do país tinha como meta acionar o capital, os ideais, os discursos e o gosto das elites para produzir um avanço nos segmentos da indústria, economia, trabalho, cultura e arte. A capital pernambucana passa a estabelecer fortes vínculos com os espaços mais importantes de fomento e exposição de artes da segunda metade do século XX no Brasil, a Bienal de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo, sendo os intelectuais ligados a este espaço, articuladores de vínculos pessoais com diversos artistas locais, como o caso de Abelardo da Hora, que arrumava empregos no Sudeste a partir do apadrinhamento dos diretores do Museu de São Paulo.

Ademais, no fim de seu discurso, Chateaubriand (1952, p. 18) reafirmou: “Os ricos devem diminuir seus capitais no emprego das iniciativas populares”¹³⁰, para finalmente

¹²⁸ CHATEAUBRIAND, Assis. **Revista Nordeste**, Recife, p. 473, 1952.

¹²⁹ CHATEAUBRIAND, Assis. **Revista Nordeste**, Recife, p. 18, jan./fev. 1952.

¹³⁰ CHATEAUBRIAND, Assis. **Revista Nordeste**, Recife, p. 18, jan./fev. 1952.

confessar que não era socialista, mas conservador. Sendo assim, o projeto conservador de desenvolvimento do capital nacional contava com setores da imprensa, da indústria, da construção civil, etc. Em que o artista, em busca dos seus espaços profissionais, iria atuar. Os ideais desenvolvimentistas também passavam a ser formadores de um *habitus* profissional nas artes de Pernambuco, sendo um projeto que operacionalizava indústria e cultura em diversos setores sociais do Nordeste.

2.5 ARTE E DESENVOLVIMENTO

O amplo campo de discussões em torno da cidade, enquanto segmento racional, fez dela um labirinto de abordagens, podendo ela ser percebida não apenas sobre o prisma da economia ou da política. Todavia, compreendendo-a por seus aspectos materiais e simbólicos, por sua tradição e modernidade, pelos seus gestos e relatos, por suas cidades visíveis e invisíveis, mostrando que a História, através da História Cultural, não pretende atender a questionamentos totalizantes e generalizados (GALVÃO, 2006).

No século XX, a cidade passa a ser uma espécie de prato fundo para os artistas plásticos do mundo. Não somente porque estas passam a ser personagens fluidas para várias pinturas, mas também porque o artista plástico passa a ser reconhecido enquanto personagem das mudanças urbanas. As cidades tomam a identidade de obras de artes complexas pelas suas belezas e pelos seus cálculos. Um esquema geométrico difícil de compreender, mas que passa a se entrelaçar com as obras de arte e com a historiografia da arte.

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

O que o século XX trouxe de mais importante para o universo das artes plásticas foi a inegável influência das cidades na construção da obra de arte. O espaço urbano do mundo moderno acarretou não só angústias cosmopolitas para as obras, mas representações que percorriam diversas temporalidades destes espaços. O espaço político, econômico e cultura

nos anos de 1950 na cidade do Recife, era uma tentativa moderna de esquadrihar o sonho do desenvolvimento da sociedade.

Logo, esse plano desenvolvimentista irá alterar boa parte das paisagens simbólicas das cidades do Nordeste. Muitos grupos irão debater o papel do desenvolvimento na sociedade e como ela poderia ser revertida em materialidades concretas. As artes plásticas não iriam se afastar deste debate profundo em torno da prática do desenvolvimento, produzindo representações. O sociólogo André Botelho elenca “o movimento” como a melhor imagem para a sociedade brasileira da década de 1950:

Acentuando a distância entre a experiência vivida e a expectativa futura da vida, a imagem da sociedade em movimento conferiu sentido à busca de um ideal de moderno marcado pelo progresso, auto-aperfeiçoamento e aperfeiçoamento ilimitado do mundo social e pela reorientação de valores, interesses, condutas e instituições (BOTELHO, 2008, p. 15).

Os movimentos de uma sociedade eram sinuosos, não-lineares e complexos, buscando a redefinição constante do próprio sentido do moderno. Os artistas plásticos passavam a perseguir estes movimentos, aperfeiçoando uma agenda capaz de dialogar com os projetos políticos e sociais que dinamizavam o país. Estudar as políticas de desenvolvimento do Brasil pelas práticas artísticas é um desafio hercúleo, pois artistas que queriam ser agentes do desenvolvimento deveriam produzir um certo “*ethos* desenvolvimentista” para sua carreira, para sua obra e para sua rotina.

No início dos anos 1960, o forte impacto das políticas econômicas de investimento da indústria no desenvolvimento regional altera a paisagem urbana e cultural da cidade do Recife, alimentando as rotinas industriais que passaram a gerar novos horizontes trabalhistas do viver. A vida industrial passa a ser uma realidade em diversos setores do trabalho, acionando múltiplas atividades, como a dos artistas plásticos.



Figura 22: Diário da Noite. 10 de novembro de 1960

Nesta matéria, o Jornal Diário da Noite publica o debate em torno da adaptação escolar à vida moderna, em que o Ministério da Educação e Cultura instituía o ensino complementar com atividades artísticas aplicadas à indústria nos anos de 1960. O ensino das artes plásticas e sua aplicação na indústria viram uma pauta nas agendas discursivas de educadores como Anísio Teixeira¹³¹ que problematiza a necessidade de uma modificação de vulto na maneira de preparar crianças para vida.

O homem, com seus poderes e faculdades estendidos pelas tecnologias, construiu suas culturas, que hoje lhe comandam e dirigem a vida, com força equivalente, senão maior que a do seu meio ambiente físico e natural (TEIXEIRA, 1971, p. 19).

Na década de 1960, o país elaborava um novo modelo de sua ordenação política apresentando um novo cenário sociocultural para diversas áreas como o caso da educação. Naquele momento, pensava-se em adequar o ensino ao modelo do desenvolvimento econômico da época, em que a tendência a uma pedagogia tecnicista, segundo Fusari; Ferraz (2001), passou a atender o mundo tecnológico e a sociedade industrial em expansão.

Havia uma busca do Estado voltada para o investimento em um modelo de educação que formasse mão de obra qualificada e que viesse a favorecer o processo de importação tecnológica. Quanto a isso, Shiroma; Moraes; Evangelista (2002, p. 36) afirmam que o "educador e educando haviam-se transformado em capital humano", para a produção de lucros individuais e sociais e Romanelli (1997, p. 196) argumenta que, a partir dos anos 1960,

¹³¹ A obra de Anísio Spíndola Teixeira (1900-1971) tem sido objeto de estudos, pesquisas e republicações, tais como as do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenado por Luís Antônio Cunha. O seu último livro, "Cultura e Tecnologia", publicado pela Editora Getúlio Vargas, quando Teixeira tinha recém falecido em 1971, contém a concepção de Tecnologia em articulação com a Cultura, o Saber e a Educação.

o governo percebeu "a necessidade de se adotarem, em definitivo, as medidas para adequar o sistema educacional ao modelo do desenvolvimento econômico que então se intensificava no Brasil".

O Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, INEP, inicia uma série de cursos para professores de todos os Estados e territórios brasileiros, com sede no Rio de Janeiro. Cursos esses, que viabilizavam o contato com as mais modernas técnicas de atividades industriais para crianças que futuramente poderiam seguir carreiras nas indústrias.

Pernambuco criou neste mesmo ano, em convênio com o INEP, no bairro de Santo Amaro, o Centro de Demonstração de Ensino Complementar. Este possuía seis professoras especializadas, funcionando em dois horários, atendendo apenas meninos, seguindo o ideal destes serem aptos aos trabalhos construtivos.

Segundo Durand (1989), há uma importância nas análises do campo do ensino de arte em esferas paralelas à criação, pois ele interessa ao campo artístico na medida em que ela cumpre o papel de uma agência de encorajamento indireto e em longo prazo do amadorismo artístico, até então restrito às prendas domésticas no interior da família.

Este cruzamento trifásico entre Arte, Desenvolvimento e Indústria atuava dentro das propostas de formar artistas profissionalizados, capazes de atuar dentro das fábricas de bens duráveis como operários especiais com capacidades sensíveis ao mundo das artes e que alimentassem o novo e forte mercado de bens simbólicos que vinha crescendo com a expansão das elites locais e da urbanização da cidade do Recife. Não somente isso, esse quiasma iria mediar um complexo debate entre as profissões que eram agenciadas pela indústria no período, como o caso da arquitetura e as artes plásticas, gerando disputas analisadas na última seção deste trabalho.

O Nordeste brasileiro foi palco de uma inquieta atmosfera política que marcava o país desde os anos 1950 e início de 1960. Pernambuco funcionava como um epicentro, um termômetro de agitações regionais, onde foi mais acentuadamente percebido o reflexo do momento histórico nacional, quando ainda nos anos 1950 surgiram importantes iniciativas políticas, que brotaram graças ao clima de agitação desenvolvimentista da época, como é o caso do Congresso de Salvação do Nordeste, em 1954. Este Congresso daria origem ao Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN) e depois à Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), em 1958, pelas mãos do economista Celso Furtado. A SUDENE foi um importante instrumento para o planejamento regional. Destinada a combater as desigualdades sociais, através de incentivos fiscais para a industrialização e do

apoio à introdução de processos regionais do uso e cultivo da terra, bem como pela liberação para a reforma agrária.

De acordo com o historiador Flávio Weinstein “a possibilidade de vingar uma ideia com o grau de complexidade que uma instituição como a SUDENE encerrava esteve sempre condicionada à sua capacidade de criar novas realidades” (TEIXEIRA, 2013, p. 02). A racionalidade passava a imperar a partir de um “programa de investimento planejado”, rompendo com panoramas arcaicos e descompassos em relação aos centros políticos e culturais do Brasil.

O primeiro Plano Diretor da SUDENE, 1960-1962, instaurado em meio a uma ebulição política e intelectual da cidade, é orientado pelas seguintes diretrizes:

1. Capacitação de uma infra-estrutura econômica; 2. Aproveitamento racional dos recursos de águas; 3. Reestruturação da economia agrícola; 4. Colonização; 5. Racionalização do abastecimento; 6. Industrialização; 7. Aproveitamento dos Recursos Minerais; 8. Saúde Pública e Educação de Base; 9. Levantamentos Cartográficos¹³².

A SUDENE programava um conjunto de ideias racionais de capacitação técnica e qualificação de pessoal técnico para “aparelhamento do Setor Público” e a especialização de mão de obra exigida pela modernização do sistema produtivo que constituem requisito para a execução de uma política de desenvolvimento regional. A superintendência ante a deficiência na Região, de profissionais com as qualificações requeridas pelas tarefas a que se propunha empreender, logo ao instalar-se, providenciou a realização de cursos de treinamento intensivo com vistas à preparação de seus primeiros quadros técnicos¹³³.

Alguns artistas plásticos, desenhistas na maioria, foram contratados para atuar na área de desenho cartográfico. A execução de um plano de desenvolvimento pressupunha conhecimento sistemático do território regional, resultando da importância fundamental de uma representação cartográfica precisa. Sendo assim, a SUDENE monta uma base de informações cartográficas com a criação de um Setor de Cartografia da SUDENE.

Os artistas mais conhecidos que atuaram neste Setor de Cartografia foram José Claudio e Josael de Oliveira, ambos protagonistas na elaboração dos planos da Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco. Esse espaço institucional chamou atenção da rotina bastante burocrática do Setor de Cartografia, que passou a gerar uma interlocução entre áreas

¹³² SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE. I Plano Diretor 1960-1962. Recife, SUDENE, 1966.

¹³³ Ver: AQUINO, Laura Christina Mello de. **SUDENE: a utopia de Celso Furtado**. Recife, 2004. Tese (Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco).

que diretamente não estavam nos planos de diretores da SUDENE: Arte e Desenvolvimento. Esse encontro se deu de forma sinuosa, mas escapando a todos os escritos e discursos que envolviam o plano de expansão e desenvolvimento que a superintendência tinha.

A região não tinha profissionais formados nas áreas de desenho cartográfico e industrial, então se resolveu utilizar a mão de obra dos artistas plásticos para suprir o *déficit*. Em 1969, a Associação dos Servidores da SUDENE, em comemoração aos seus dez anos de funcionamento, realizou uma Mostra Coletiva de Artes Plásticas dos Servidores da SUDENE.

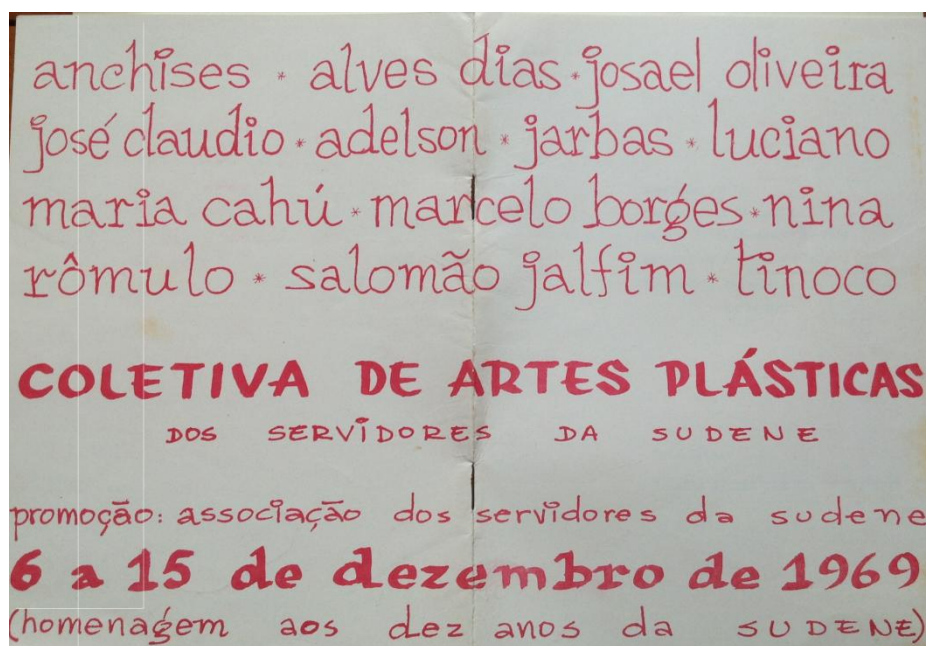


Figura 23: Catálogo Coletiva de Artes Plásticas dos Servidores da SUDENE. 1969¹³⁴

Inaugurada na Galeria da Empresa Metropolitana de Turismo–EMPETUR, em 1969, a patronesse da exposição era a dama da elite pernambucana Yolanda Gaspar Gadelha de Oliveira. A apresentação do programa da exposição foi realizada pelo poeta paraibano Cyl Gallindo, com o título: Arte e Desenvolvimento. Seu texto descrevia:

Uma exposição de artes plásticas dos servidores da SUDENE é possivelmente uma demonstração mais humana dos festejos do 10º aniversário desta autarquia. A arte jamais poderia ser confundida com um projeto ou com outro trabalho técnico. A arte é o próprio homem expresso e retratado, além do seu próprio consciente. Porém, a SUDENE, desde sua fundação, em 1959, iniciou com o desenvolvimento do Nordeste, uma orientação cultural definida e sua continuidade vieram mostrar que o padrão sócio-econômico-cultural resultante de sua ação, revestiu-se de uma indiscutível coerência através dos tempos. Esta exposição é um testemunho. Aqui se reúnem estes artistas sob a égide da SUDENE, para mostrar-nos uma outra face do Nordeste. Embora não discutam os pontos de interação

¹³⁴ Catálogo pertencente ao Arquivo MAC/USP.

entre artistas e desenvolvimento ou entre os trabalhos técnicos elaborados na SUDENE, dos quais tomam parte, demonstram que a independência artística jamais permitiu que a arte viesse a se transformar em órgão ou seita capaz de limitar o campo de atividades de seu criador. À repartição, o servidor dedica a maior parte do tempo útil de sua vida. Porém, o artista, esquecendo sua fadiga, apagando os números e resultados parciais ou globais das operações que executou, recria o tempo, renova o corpo e, atendendo à erupção íntima que o domina, parte para fazer, ele próprio e único, seus projetos de desenvolvimento. E, diga-se de passagem, que estes projetos não trazem um endereço de uma região, não obedecendo fronteiras. Se por circunstâncias alheias ao artista limita-se a pequenos grupos e a uma pequena dimensão geográfica, podemos afirmar que do artista partiu o desejo e a sensibilidade universais para servir a toda humanidade. Os exemplos são, aqui mesmo, nesta amostra, um xeque mate àqueles que não crêem na arte. Podemos encontrar artistas principiantes e outros que ainda não atingiram popularidade, mas também encontramos em contrapartida artistas que já galgaram escalões dos mais excelsos e referenciais das mais honrosas. Cabe, a nós, aceitarmos, a arte. Não podemos exigir dos artistas novos ou veteranos, de renome ou ainda anônimos, que vivem sofrendo na própria carne os dispositivos seculares das limitações impostas pelo subdesenvolvimento, que atingiam a universalidade formal, se o meio ambiente os reprime, ignorando simplesmente seus valores. Se a SUDENE não se arroga o direito de dizer que resolveu o problema, ou os problemas de subdesenvolvimento, afirmando apenas haver implantado aquelas bases para o desenvolvimento e criado uma nova consciência, que dirão os artistas, desses dolorosos e longos processos históricos dos quais são agentes e objetos simultaneamente? Dirão apenas que o resultado parcial do que se tem feito com todas essas limitações sócio-econômico-culturais, todas as condições desfavoráveis, mostra nestes 10 anos um balanço positivo e animador. Possuirmos, de qualquer forma, uma arte onde se destacam valores consagrados em exposições nacionais e internacionais, arte que viaja paralelamente a uma literatura de ficção e outros ângulos culturais das últimas gerações. E esta exposição, embora não apresente todos os valores de que dispõe a SUDENE, servirá como demonstração de que o Nordeste possui elementos indispensáveis para construir seu próprio futuro em consonância com o restante do país. Dez anos pode parecer muito tempo, mas não seria nunca suficiente para se construir uma sociedade em todos os aspectos. A SUDENE fez muito, os artistas fizeram demais, porém nenhum campo nem outro se atingiu a maturidade histórica. Em épocas passadas, em outras oportunidades, existiram artistas entre nós, mas suas tendências não violaram o “eu” de ninguém. Completavam, participavam e isso não era tudo. Hoje a arte sobe com tendências novas. Hoje a arte é polêmica. Uma representante agressiva de todos os valores que poderão advir ou quando menos de uma atualidade urgente que abandona todas as honrarias acadêmicas adquirindo uma autonomia “invisível”, sabendo-se apenas que está arraigada nas origens sociais. Aí, cada um que aceite ou que faça da visualização da obra prima que lhe aprouver, fora do sentido usual do termo. Em arte, qualquer obra que se destaque do conjunto de realizações no seu gênero pode ser uma expressão de expectativa, não uma mera descrição de paisagem, ou reprodução anatômica. Não vale dizer que tem um valor assegurado no mundo das artes, mas que contém um caminho sugerido a seguir ou não. Se coube aos artistas da SUDENE, além de contribuir para o desenvolvimento do Nordeste, desenvolver nossos valores culturais, trilhando pelos caminhos da sensibilidade, cabe a nós contribuir para que sua arte firme-se como a expressão mais elevada do desenvolvimento que

atingirmos. E não prestamos nenhum favor com isto, simplesmente nos colocamos no conjunto das nações com um povo elevado. Os artistas aqui apresentados não são artistas do Nordeste, são homens do Nordeste que expulsam de suas entranhas os resultados telúricos desta região, válidos dos olhos de qualquer povo do mundo. Quase todos eles estão interligados nas mesmas motivações, todos eles vivem o atual momento histórico e originam-se numa mesma geração. Os mais renomados, principalmente, porque mais experientes, revelam nos seus trabalhos a denúncia de uma ansiedade nova, individual no artesanato, e coletiva na participação direta dos problemas e das aspirações do povo de que eles participam. Seus trabalhos são resultados destas dúvidas, destes empecilhos que asfixiam nosso meio ambiente, do medo que sofremos entre as disparidades sociais e revelam uma angústia não apenas metafísica mas incorporada e originada destes problemas. Numa coisa merecem aplausos nossos artistas, nenhum deles teme a indiferença do mundo nem o egoísmo dos homens. Não nos assentamos sobre o direito de falar de cada um em particular nem de sua arte. Os homens são nossos colegas, são servidores da SUDENE. Os valores artísticos são heterogêneos, trata-se de uma exposição coletiva, de uma homenagem dos artistas aos dez anos da SUDENE. Cabe-nos apenas repetir: somente a obra diz do artista o que nem ele próprio diria de outra forma. Cabe aos expectadores ver, sentir, refletir, sobre cada obra aqui apresentada (ARQUIVO MAC/USP, 1969)¹³⁵.

O texto chama atenção pelo cuidado em diferenciar o artista plástico do prestador de serviços técnicos da SUDENE, isso para demonstrar a capacidade do órgão administrativo de produzir saberes civilizados, que iriam implementar uma “consciência desenvolvida” com intuito de banir práticas e representações subdesenvolvidas. A elaboração de um “espírito desenvolvimentista” era composto por saberes que problematizavam o “meio estagnado”, a arte seria um vetor capaz de produzir uma movimentação dentro deste projeto e o artista tinha de comunicar seus ideais paralelos a um projeto mais amplo de desenvolvimento.

Neste caso, os artistas eram servidores com trajetórias heterogêneas no campo das artes plásticas locais. Alguns mais jovens, outros mais experientes, em que se juntavam trabalhos de servidores de todos os níveis, desde o técnico ao nível superior, engenheiros, arquitetos, geólogos, ao contínuo que estava lá para produzir serviços gerais. E havia a presença de nomes consagrados nacionalmente naquele momento como: Alves Dias e José Claudio, este último com algumas Bienais de São Paulo em seu currículo.

A rotina destes artistas nos corredores da SUDENE era múltipla e o cotidiano de repartição pública imperava, segundo depoimento de José Claudio dado, por meio de cartas, ao Diretor do MAC/USP, Walter Zanini:

A escultura vai andando, espremida nas horinhas depois do dia desperdiçado na SUDENE, fazendo merda de mapa, oito horas mais as duas do almoço e mais uma par chegar e duas para voltar... Deixa para lá. Quanto à Bienal,

¹³⁵ Texto que compõe o Programa da Exposição COLETIVA DE ARTES PLÁSTICAS DOS SERVIDORES DA SUDENE, 1969. Arquivo MAC/USP.

parece que os meninos me cortaram de novo. Um belo dia o meu chefe na SUDENE, onde sou desenhista, lotado no departamento de recursos naturais, mais precisamente Projeto de Irrigação Morada Nova, Ceará, precisou de um mapa urgente para mostrar ao ministro inglês que ia passar por aqui no outro dia. Ora, ele queria um mapa com uma infinidade de detalhes, de uma fazenda piloto enorme, as alamedas de coqueiros, ciprestes, cercas vivas, pomares, hortas, quase pezinho por pezinho de planta. Trabalho para uma semana sem parar. Nem mesmo comecei, sem saber como ia se sair da enrascada. Mas, aí, enquanto matutava, olhei a borracha em cima da mesa e veio a ideia de em lugar de ir riscando recortar uns símbolos na borracha e sair carimbando o mais depressa possível. Experimentei cortar com gilete, uma estrelinha para representar a copa dos coqueiros, e daí não parei mais de carimbar até hoje. O mapa ficou pronto, mas eu continuei em casa brincando com os carimbinhos, por puro deleite e apesar de estar sempre atento a ver o que é que as coisas podem render em matéria dessa coisa difícil de saber que é, digamos, expressão artística, talvez se não fosse Arnaldo ter gostado tanto eu até hoje estivesse brincando com os carimbinhos como pinto quadrinhos pitorescos ou faço versinhos rimados, etc. (CLAUDIO, 1968, p. x).¹³⁶

Essa exposição colocava em questão os valores da arte em meio às políticas de desenvolvimento e como os artistas plásticos poderiam ser agentes produtivos e funcionais. O artista plástico irá produzir linguagens profissionais ao estabelecer contatos com outras categorias profissionais e espaços. Consequentemente, a SUDENE será um destes espaços, reunindo em prol de uma política de desenvolvimento especialista em economistas, geógrafos, geólogos, agrônomos, engenheiros, arquitetos, etc.

A SUDENE era pautada em muitas teorias elaboradas por um conjunto de intelectuais ligados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), as relações entre cultura e desenvolvimento traçadas por Celso Furtado são importantes para compreendermos as relações entre a SUDENE e os seus artistas.

Partindo de sua Teoria do Subdesenvolvimento, Celso Furtado explorou o aspecto cultural do subdesenvolvimento e da dependência, de forma a reafirmar seus principais conceitos e teses. Tal abordagem conjuga uma profunda reflexão sobre a geração, difusão e assimilação do progresso técnico com as raízes históricas e culturais do subdesenvolvimento, sendo a tecnologia uma das vias mais intensas de mudança cultural dos povos. Com isso, soma-se às características típicas das formações subdesenvolvidas mais esta: a influência dos valores culturais dos países geradores de inovações tecnológicas.

O sistema de cultura surge como um dos componentes do sistema nacional e, no estudo do subdesenvolvimento, precisa ser contextualizado dentro do sistema mundial. Entretanto, em seu interior, o sistema de cultura abarca relações que lhe são específicas, entre a cultura material e a cultura não material, em que a cultura material seria composta pelos bens

¹³⁶ CLAUDIO, José. Telegrama para Walter Zanini. **Arquivo MAC/USP**, Olinda, 01 ago. 1968.

utilizados tanto para consumo, quanto para a produção; e a cultura não material residiria nas relações sociais de produção, na organização política e social, nos costumes, na religião, etc.:

O que existe de fundamental e comum aos dois modelos é a constatação de que, sendo a cultura um conjunto de elementos interdependentes, toda vez que em determinadas condições históricas avança a tecnologia e se desenvolvem as bases materiais, todos os demais elementos serão chamados a justar-se às novas condições, ajustamentos estes que darão origem a uma série de novos processos, com repercussões inclusive sobre a base material (FURTADO, 1964, p. 19).

O progresso técnico atuaria como uma das mais intensas vias de transformação cultural dos povos, operando contínuas mudanças na base material. Daí em diante se desenrolaria uma avalanche com amplas repercussões, pois uma nova constelação de bens de consumo e de produção pode implicar também novos processos produtivos, novas relações sociais de produção e novas formas de apropriação do excedente. Mais uma vez, longe de se impor um *determinismo*, ou mesmo um sentido necessário ao processo histórico, uma dialética da cultura apontaria os caminhos pelos quais pode vir a seguir este processo, sendo uma mera constatação histórica os caminhos outrora seguidos.

Mais particularmente, no estudo do subdesenvolvimento, cabe ressaltar o papel central do progresso técnico enquanto elemento de distinção entre os Estados nacionais e seu fluxo contínuo, com sentido claramente definido, rumando do centro para a periferia. Tal sentido, além de impor uma transferência de excedente em contrapartida, como exposto anteriormente, também impõe a assimilação de parte de uma trajetória histórica de desenvolvimento alheia ao sistema nacional periférico.

A tecnologia elaborada no centro do sistema mundial carrega consigo o resultado de um processo particular, em que influem de forma incisiva os elementos da cultura não material. Os bens produzidos em determinado sistema nacional, seja para consumo seja para produção, possuem em sua genética os valores culturais moldados pelas classes hegemônicas dentro deste Estado nacional específico, em virtude do interesse comum consolidado e da identidade nacional estabelecida:

O controle do progresso tecnológico e a possibilidade de impor padrões de consumo, da parte de certas economias, passa a condicionar a estruturação do aparelho produtivo de outras, as quais se tornam ‘dependentes’. Essa estruturação se processa de forma a permitir que uma minoria dentro do subsistema dependente esteja em condições de reproduzir os *padrões de vida de prestígio criados nos subsistemas dominantes*. Assim, na economia dependente existirá, sob a forma de um ‘enclave’ social, um grupo culturalmente integrado nos subsistemas dominantes. O dualismo tem, portanto, desde o início uma dimensão cultural, a qual se traduz, em termos econômicos, numa descontinuidade na ‘superfície’ da procura. É a

industrialização ‘substitutiva de importações’, conforme vimos, que transfere essa descontinuidade para a estrutura do aparelho produtivo (FURTADO, 1983, p. 183).

A incapacidade de difundir plenamente o progresso técnico nos países subdesenvolvidos, calcada na insuficiente acumulação produtiva, gera o, já exposto, dualismo estrutural. A coexistência de dois modos de produção distintos dentro de um mesmo sistema econômico, um capitalista e outro não, pode ser interpretada como uma ruptura também no sistema de cultura. Uma vez que o setor capitalista mimetiza a civilização material característica dos países desenvolvidos, incorporando parte de seus bens de consumo e de produção, abre-se a possibilidade para assimilar conjuntamente parte de sua cultura não material.

Instaura-se, então, como parte do dualismo estrutural, um dualismo cultural, ou seja, haveria uma profunda cisão entre o setor capitalista e o setor não capitalista também expressa nas diferentes culturas, materiais e não materiais, que competem a cada um. Ao tentar seguir uma cultura material surgida de outra formação histórica, em que o grau de acumulação é muito mais elevado, acentua-se, no subdesenvolvimento, a tendência à concentração de renda típica do modo de produção capitalista. Esta maior concentração de renda permite que as classes dominantes destes países sigam o caminho da modernização, acompanhando a evolução dos padrões de consumo das elites dos países desenvolvidos, tendo, porém, como contrapartida uma ampliação do abismo social que separa os incluídos no sistema capitalista de produção de seus excluídos¹³⁷.

A SUDENE, diretamente, não tinha uma agenda financeira e política montada para atuar no fomento do setor das artes plásticas, como podemos constatar. Ela possuía um corpo de funcionários que exerciam, também, a prática artística em formato profissional e amador, nos horários fora da rotina do órgão. Contudo, o fomento que a superintendência vai produzir em relação à área do artesanato gera uma disputa simbólica com o campo das artes plásticas, em que o artesanato artístico e industrial teria o patrocínio direto do órgão fomentando sua profissionalização.

De acordo com a revista de publicação de dez anos de atuação da SUDENE, o artesanato era uma atividade econômica que constituía uma fonte de renda e ocupação para mais de quatrocentas mil pessoas na região Nordeste. Desde o I Plano Diretor, a SUDENE vinha reconhecendo a importância das atividades artesanais para a ampliação das ofertas de

¹³⁷ Para um aprofundamento nesta análise entre cultura e subdesenvolvimento, ver: PAULA, J. A. de. História e Cultura no Pensamento de Celso Furtado. In: SABOIA; CARVALHO. **Celso Furtado e o século XXI**. Rio de Janeiro: Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

emprego. A superintendência monta um programa de assistência, dividido em duas fases: a) conhecimento da situação do artesanato e de suas possibilidades de organização; b) adoção de medidas concretas para o incremento da atividade artesanal e melhoria de sua produtividade:

Com relação ao artesanato artístico, as medidas então propostas eram, principalmente, as seguintes: organização dos artesãos; estabelecimento de uma concorrência em termos normativos com os intermediários; estudo do mercado no País e no exterior; treinamento dos artesãos; estímulo à criação de novos padrões artísticos e garantia de preço mínimo dos produtos¹³⁸.

A organização do artesanato deveria ter um sentido não apenas de defesa econômica dos produtores artesanais, mas, ainda, de estímulo e prática do associativismo e de preparo para a expansão da mão de obra industrial da Região. O I Plano Diretor de Desenvolvimento Econômico e Social do Nordeste – 1961 a 1963 – já propunha a criação de uma sociedade de economia mista voltada a efetivar um programa de assistência técnica e financeira ao artesanato da região.

O objetivo era possibilitar uma maior geração de renda para as famílias que viviam da atividade e fortalecer o mercado de produtos artesanais, por meio do apoio ao desenvolvimento das cooperativas locais, da divulgação dos produtos e do estímulo à formação e ao treinamento dos artesãos.

A empresa Artesanato do Nordeste S. A. (ARTENE) foi criada em 1962 durante a gestão de Celso Furtado, com um investimento inicial de vinte e oito milhões de cruzeiros. Entre as atividades desenvolvidas estavam estudos de mercado, organizações de centros de treinamento e aprendizagem e pesquisas em comunidades artesanais.

A organização do artesanato deveria ter um sentido não apenas de defesa econômica dos produtores artesanais, mas ainda de estímulo à prática do associativismo e de preparo para expansão da mão de obra industrial na Região. Segundo a Revista da SUDENE, as linhas de ação da superintendência para o artesanato em 1969 eram as seguintes:

- a) Concentração dos investimentos em comunidades predominantemente artesanais;
- b) Incentivo ao aproveitamento da matéria prima residual da agricultura e da indústria do artesanato;
- c) Ampliação das atividades de formação profissional e treinamento intensivo de artesãos¹³⁹.

¹³⁸ **Revista SUDENE 10 Anos**, Recife, p. 115, 1969.

¹³⁹ **Revista SUDENE 10 Anos**, Recife, p. 116, 1969.

O artesanato passou a ter o mecenato da SUDENE, instaurando a elaboração de uma identidade profissional no meio artesão, que irá solidificar os ideais de classe, categoria profissional e de mercado no campo artesanal. Este mecenato era direcionado tanto para o artesanato utilitário quanto para o artístico, elaborando pesquisas socioeconômicas em todo o território do Nordeste. Em Pernambuco, no primeiro momento, as pesquisas e incentivos ficaram concentrados nos municípios de Surubim e Bezerros, mas logo se expandiram por todo território pernambucano.

A SUDENE também encontrou como solução mais adequada para a organização dos pequenos produtores artesanais a reunião destes em cooperativas, prestando assistência técnica e financeira a vinte e duas cooperativas com cerca de três mil associados. Desta iniciativa da SUDENE, em prol do artesanato, é que a entidade financiou a construção da Fundação Museu de Arte Moderna da Bahia, deslocando seu entendimento do artesanato enquanto categoria pertencente à arte moderna, uma instância que passa a consagrar essa produção em círculos antes restritos aos artistas plásticos modernos.

Para divulgar e valorizar o artesanato nordestino, a SUDENE e a ARTENE empreenderam uma série de atividades promocionais. Como exemplo, a participação em feiras nacionais e internacionais no Japão, na Bélgica, em Portugal e no Peru, com um intenso apoio do Itamarati nas articulações internacionais. Segundo informações da Revista da SUDENE, foi produzido um vídeo colorido, no final dos anos 1960, em 35mm, com roteiro e texto preparados pela SUDENE, no qual tinha sido projetado nos circuitos comerciais de todo país.

Esse investimento maciço e bem articulado da SUDENE no artesanato colocou uma série de artistas plásticos próximos de um projeto claro de como um mecenato, bem estruturado, do Estado poderia ser feito por uma categoria. Mesclar tradição, funcionalidade, utilitarismo e estética foi uma estratégia que expandiu o campo comercial e mercadológico do artesanato no fim dos anos 1960, passando a tomar a categoria como obra de arte e bem colacionável.

Apesar de o campo das artes plásticas se relacionar, desde os anos 1920, com a cultura popular da região, como fonte de estudo e pesquisa para as pinturas e esculturas elaboradas pelo modernismo da região, parte dos artistas plásticos, em contato com o debate em torno da profissionalização das artes, viu nesta prática da SUDENE uma forte possibilidade de movimentar a discussão em torno dos ideais de profissão que agora passava a disputar espaços mercadológicos com o artesanato. Vamos encontrar esta disputa na criação do Pátio

de São Pedro como espaço reservado para a cultura popular e o turismo em 1969, disputa analisada na seção sobre a Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco.

Logo após a inauguração da exposição dos servidores da SUDENE em 1969, o Diário de Pernambuco, em 22 de dezembro, soltou uma pequena nota intitulada: *Exposição e Sugestão*, nela o jornal divulgava a exposição e apresentava um apelo para que a SUDENE também investisse em artes plásticas:

A exposição que alcançará repercussão, apesar das suas dimensões domésticas, sugere a necessidade de a SUDENE, por vias indiretas, arranjar uma fórmula de apoiar e estimular a arte e os artistas nordestinos, geralmente entregues a si mesmos, vivendo, apenas, a aventura dos sonhos e das ambições que nunca realizam. Não seria lógico que a própria SUDENE tivesse que ocupar-se deste tipo de atividades, tamanho é o peso e a responsabilidade das suas atribuições. Mas talvez que a ARTENE, de colaboração com a Associação dos Servidores da SUDENE (uma entidade com mais de três mil associados) pudesse pensar em incluir, nos seus planos futuros, uma parcela de interesse objetivo pela arte e pelos artistas da região. A sugestão aí fica, inspirada na feliz exposição dos funcionários da SUDENE¹⁴⁰.

A imprensa local tinha em seus quadros de funcionários, artistas plásticos trabalhando como redatores de colunas de artes, e isso os levariam a utilizar o veículo como forma de “puxar” um incentivo público para a categoria. A exposição de artistas servidores da SUDENE demarca uma clara distinção entre o artista profissional e o artesão. O artista plástico passa a elaborar sua identidade profissional a partir do diálogo com outras atividades que vão se profissionalizando e o artesanato é uma delas. Contudo, o conflito é estabelecido a partir do viés que o artesanato vai tomando forma nas políticas dos planos diretores da SUDENE, invadindo as galerias de arte nos anos 1970, em todo território brasileiro, dentro do contínuo projeto de elaboração da identidade nacional.

Porém, esta disputa irá caminhar no campo das autorias, vetor este que irá produzir legislações internacionais, nos anos 1970, para garantir a comercialização legal destes bens simbólicos. No espaço que estamos analisando, a questão da autoria vai ser problematizada quando o artesão, que até então operacionalizava sua produção no campo da cópia e réplicas, passa a vender suas obras assinadas, e esta assinatura irá garantir a autenticidade e a exclusividade dessas obras.

José Claudio relata um debate acalorado sobre a autenticidade de esculturas produzidas por ele em correspondência com o diretor do MAC/USP, em 1969, o museólogo Walter

¹⁴⁰ Exposição e Sugestão. **Diário de Pernambuco**, Recife, 22 set. 1969.

Zanini, intitulado o fato de: *um drama que interessa à crítica: a questão da autoria de algumas obras que eu sou autor, mas não sou dono*¹⁴¹.

Este telegrama escrito por José Claudio narrava o ocorrido referente à elaboração de esculturas em blocos grandes em pedra e granito para o cenário que compõe até hoje o Teatro de Nova Jerusalém para o espetáculo da Paixão de Cristo. José Claudio foi convidado para elaborar o projeto e esculpir estas esculturas por Plínio Pacheco, o mentor do teatro e da peça. Os dois se conheceram em 1960 quando trabalharam juntos no Jornal do Commercio e, quando Pacheco teve a ideia, logo chamou José Claudio para executá-la.

Segundo José Claudio, o projeto tinha incentivos estaduais e federais, como vários entusiastas das obras, o ministro Pascoal Carlos Magno, o Brigadeiro Faria Lima, e os dois últimos governadores de Pernambuco, Paulo Guerra e Nilo Coelho, além de empresas de turismo e outras entidades físicas e jurídicas. José Claudio narra:

Deram-lhe um terreno para os edifícios da cena da Paixão, e para as pedras da muralha podia escolher entre várias pedreiras que isso tem lá com fartura. A região é uma pedreira só sem fim. Daí, surgiram os operários, do próprio lugar Fazenda Nova, que aos poucos, sob a orientação de um velho canteiro, Casé (é o nome), aprenderam a cortar pedra, e se exercitaram a cinzelar as colunas de alguns dos templos e palácios reconstruídos em parte de matéria prima, faltava-lhe somente o escultor. Lembrou-se então ele de mim, e no primeiro momento nem me interessei, pois ele me perguntou se eu queria fazer uns “bustos”. Até lhe indiquei a Escola de Belas Artes. Mas aí contou que os bustos eram para botar nos triângulos (trevos) das estradas nas cidades do sertão. Vi nisto uma bela oportunidade de dar vazão a minha sede de escultura e aceitei sem condições, só com promessas vagas de uma dispensa da SUDENE (onde sou funcionário) e uma gratificação final [...] A princípio concordei em assinar as esculturas simplesmente como “obra dos operários de Nova Jerusalém”, entre os quais me incluía, mas só aos poucos fui descobrindo a escrotice dessa proposição. Ele queria simplesmente esconder a minha autoria, não por algum espírito elevado, mas para se apresentar como autor, mesmo sem que haja nunca, nem antes e nem até agora, demonstrando nenhum pendor para desenhos nem pintura ou escultura nem tenha a tal respeito mais do que o conhecimento bebido com o meu convívio (CLAUDIO, 1969, p. 10)¹⁴².

José Claudio (1969) ainda comenta na carta que há poucos dias um turista tinha visto as obras e chamou atenção pela escultura “A Mulher Rendeira”:

¹⁴¹ CLAUDIO, José. Telegrama endereçado ao Diretor do MAC/USP, Walter Zanini. **Arquivo MAC/USP**. Recife, 10 dez. 1969.

¹⁴² CLAUDIO, José. Telegrama endereçado ao Diretor do MAC/USP, Walter Zanini. **Arquivo MAC/USP**, Recife, 10 dez. 1969.



Figura 24: Mulher Rendeira. Escultura em granito. José Claudio

E que este turista tinha comentado: “Logo vi que aqui não tinha gente para fazer uma coisa desta. Fiquei satisfeito em saber que o autor era gaúcho”¹⁴³. Ao terminar a fala, o turista tirou uma foto com o suposto autor, o senhor Plínio Salgado, representante da elite local, que realizava o sonho do teatro ao ar livre, através da construção de um amplo teatro, hoje conhecido como Teatro de Nova Jerusalém, Brejo da Madre de Deus–PE.

Em outras cartas, José Claudio informa que conseguiu gravar seu nome nas esculturas a partir de uma batalha diplomática. Pela inquietude do artista, chegavam-se a questionar sua função social enquanto artista: “Aí, é de se perguntar, porque eu não imponho de vez que é minha autoria?”¹⁴⁴. Aqui identificamos um exercício complexo de legitimação, distinção e de profissionalização do artista ao tentar produzir ferramentas teóricas e práticas para debater o novo campo jurídico da autoria que se instaurava. A questão da autoria parte de um exercício contínuo de negociações socioculturais, dentro do campo cultural. As relações políticas de estabelecimento da autoria irão incorporar elementos do profissionalismo para garantir a existência deste ser multifacetado: o autor.

A pergunta elaborada por José Claudio nos remete à pergunta central da obra do filósofo francês Michel Foucault (1926–1984): “O que é um autor?”. Foucault se utilizou deste questionamento para nos demonstrar como o autor é uma função moderna, mas visível na literatura entre os séculos XVIII e XIX, quando um sistema de propriedade intelectual surge

¹⁴³ CLAUDIO, José. Telegrama endereçado ao Diretor do MAC/USP, Walter Zanini. **Arquivo MAC/USP**, Recife, 10 dez. 1969.

¹⁴⁴ Idem.

para garantir um modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2002, p. 14).

A partir da Renascença, observa Foucault, distintos fatores sociais, políticos e econômicos contribuíram para a invenção e a exaltação do indivíduo, o qual, na arte, corresponde à figura do autor. Segundo Chartier (1999), os primeiros movimentos para estabelecer a identidade da autoria, surgiram na Idade Média, como prática de perseguição da Igreja dos livros heréticos, tornando-se necessária a autoria destes.

A transgressão é retomada, esclarece Foucault, quando da passagem do autor, no final do século XVIII e o início do século XIX, para o sistema de propriedade dos textos, regras sobre o direito de autor, de reprodução, etc. Para conter estes transgressores, que de alguma forma poderiam debilitar as estruturas das sociedades estabelecidas, criminaliza-se a prática ao mesmo tempo em que se insere no nascente capitalismo para melhor controlá-la (FOUCAULT, 2002).

Apesar de períodos diferentes, o caso de José Claudio e as esculturas de Nova Jerusalém, no final dos anos 1960, remetem-nos ao exercício profissional da autoria, pois esta função passa a ser acionada como espaço de legitimação da criação. O confidente de José Claudio era o historiador de arte, crítico e museólogo Walter Zanini, figura proeminente e de grande importância para o processo de expansão e profissionalização de setores da cultura como os museus e as artes plásticas. José Claudio demonstra na conversa como era profissional em suas encomendas garantindo um projeto exequível em tempo, função e espaço. E como ele garantiria a assinatura das obras em assinar como “obra dos operários de Nova Jerusalém”. Contudo, ao serem veiculadas como um projeto econômico de desenvolvimento turístico da região, as obras passam a ser propriedades capitalizadas e a autoria delas garantiria a elaboração de espaços mercadológicos viáveis para este profissional.

Seu profissionalismo passa a ser colocado em xeque quando depois de vários meses, trabalhando, como o próprio dizia “com o sol na tábua das costas”, riscando pedra, sua autoria não é garantida atingindo um elemento que passa a compor o conjunto de *habitus* que irão constituir o artista plástico profissional: a dignidade. A dignidade passa a ser um valor que garantia a existência humana dentro das democracias, dignidade esta ceifada pelo ato que, segundo José Claudio, proibia-o de expor a autoria das obras:

Porque eu não imponho de vez que é minha a autoria? Ele é capaz de me proibir de entrar lá, de terminar as esculturas de qualquer maneira, de dinamitar as esculturas, e até de me matar ou de me denunciar como comunista. Certa vez ele me acenou com prisão e lavagem de cérebro. O

único recurso que encontrei foi sair esclarecendo assim, meio em sigilo, as pessoas de confiança, enquanto posso. Você pode pensar que é exagero, mas as grandes safadezas só se fazem parte porque as julgamos impossíveis. Soube até que ele já mostrou as fotos a Bardi, a que tem acesso por Dona Lina, com que trabalhou num filme: *A Compadecida*, ele diretor de produção e ela como cenógrafa (CLAUDIO, 1969)¹⁴⁵.

A prática artística, enquanto exercício profissional de liberdade, não estava em momentos propícios. A censura agiu de forma esquemática sobre a produção artística no período. A fala de José Claudio nos remete ao período pós AI-5 do Regime Civil Militar. Algumas Bienais de São Paulo já haviam sido censuradas, artistas eram proibidos de expor e grupos de artistas de vários segmentos já estavam produzindo obras contra o regime. O AI-5 foi, sem dúvida, a mais severa de uma sucessão de medidas cada vez mais repressoras emitidas durante os primeiros anos do regime. O decreto, originalmente destinado a vigorar por um ano, definiria a relação entre civis brasileiros e o governo durante uma década, suspendendo direitos políticos e civis e institucionalizando a tortura como um meio de intimidar adversários políticos.

Walter Zanini responde a carta de José Claudio informando que estava na Bienal Nacional da Bahia, que lá o Boicote tinha dado em prisões e muita confusão e crítica por parte dos artistas ao regime:

Ali as coisas não estavam brancas, como você sabe. Houve obras retiradas e depois ainda fecharam a Bienal e prenderam algumas pessoas: Juarez Paraiso, Riolan e Luiz Henriques. Depois soube em São Paulo que tinha liberado os presos e reaberto a exposição. As coisas não estão nada fáceis.

De uma forte formação e atuação de esquerda, ligado ao grupo e à trajetória do escultor Abelardo da Hora, militante do Partido Comunista, este era José Claudio. Artista que atua profissionalmente em mostras, salões, Bienais, escrevendo críticas na imprensa e como desenhista cartográfico na SUDENE. O exemplo das questões levantadas pelos artistas sobre a prática profissional nos demonstra como o debate em torno da profissão desenvolve vetores que dialogam e negociam diretamente com os acontecimentos políticos e culturais de cada região brasileira.

Da Burocracia das Bienais, passando pelo projeto desenvolvimentista da SUDENE, disputando espaços com outras categorias como o artesão e problematizando a autoria, o artista vai acionando as gramáticas da profissão como um artefato capaz de articular prática e

¹⁴⁵ CLAÚDIO, José. Telegrama endereçado ao Diretor do MAC/USP, Walter Zanini. **Arquivo MAC/USP**, Recife, 10 dez. 1969.

teoria em diversos campos sociais da história. Contudo, o debate em torno da profissionalização do artista plástico irá se concretizar a partir de vetores erguidos por uma nova associação de artistas, erguida no fim dos anos sessenta, e que trará um novo modelo de agente artístico para a cidade, capaz de articular planos e metas que iriam estruturar o campo artístico do Recife até os dias de hoje: a Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco.

3 A REUNIÃO PROFISSIONAL. ASSOCIAÇÃO DE ARTISTAS PLÁSTICOS PROFISSIONAIS DE PERNAMBUCO – AAPPE

Quanto mais uma atividade é mediada por uma rede estruturada de posições, de instituições, de atores, mais ela tende à autonomia de suas possibilidades (HEINICH, 2008, p. 77).

Eu acho que o artista deve se profissionalizar, deve extrair da arte o seu sustento. É uma coisa contraditória, mas é por isso que faço trabalho por encomenda (JOSÉ CLAUDIO, 2012, s. p.).

A maior dignidade do artista está no seu trabalho consciente e na sua auto crítica (MARIA CARMEM, 1970, s. p.).

A relação entre arte e política na História do Brasil seguiu um esquema pantomímico, um teatro de gestos, que no conjunto da América Latina remontou ao período de formação dos Estados Nacionais com os artistas, literatos, pintores, e músicos negociando com os projetos de construção das identidades nacionais dos Estados recém-independentes.

O artista engajado, do século XX, passou a assumir no Brasil um papel de mediador, reorganizando as ligações entre as esferas da cultura e do poder. Formador de conceitos, representações e imaginários, este artista destacou-se nos campos da política e da cultura “para que a busca da modernidade, capitalista ou socialista, não se perdesse numa importação cultural mimética e desagregadora” (NAPOLITANO, 2013, p. 21).

O historiador Marcos Napolitano, em texto singular, lembra-nos que a arte e o artista engajado, pressionados entre os projetos de modernismos e a modernização dos centros urbanos, no século XX, serão o epicentro de um grande debate acadêmico que lançou as bases para o exame crítico da relação entre arte e política. O historiador aponta os pontos mais recorrentes nas análises:

1. A visão dicotômica entre experimentalismo formal e participacionismo político dirigista como o grande dilema estético-ideológico brasileiro;
2. A modernização como processo de diluição da arte engajada no mercado e cooptação/neutralização do artista pelo sistema que ele sonhava combater, ruptura ocorrida no final dos anos de 1960;
3. Imbricação entre sistema de ideias e ideologia e fatura artística, subsumindo a obra às intenções do autor, bem como em suas contradições como ser político¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Para ter mais espacialidade sobre a pesquisa desenvolvida pelo historiador Marcos Napolitano sobre os setores da arte e política, ver: NAPOLITANO, Marcos. Arte e Política no Brasil: História e Historiografia. In:

É de extrema importância ressaltar que as questões historiográficas e teóricas surgidas em torno dos problemas espaciais e funcionais do artista intelectual nortearam a análise sobre a relação entre a arte e a política. Estas relações iriam se desdobrar em movimentos e expressões diferenciadas entre si, enquanto fenômenos históricos mais amplos.

Artistas de diversas linguagens do campo brasileiro, na segunda metade do século XX, iriam partilhar espaços de experiências e horizontes de expectativas comuns, como o imperativo de participação na vida pública, *habitus* norteador das práticas profissionais, que em alguns momentos, encaminha-os para os epicentros das políticas culturais do Estado.

Desta forma, esta seção pretende analisar o debate político elaborado pela Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco, a AAPPE, em 1968, que teve como meta organizar seguimentos profissionais dentro das artes plásticas para defender direitos desta categoria. Porém, ao ser criada em 1968, a Associação passou a desdobrar suas práticas em pleno jogo de negociações políticas com os acontecimentos que instauravam a Ditadura Civil Militar no estado de Pernambuco. A década de 1960 tornou-se um dos períodos mais polissêmicos da História dentro das análises empreendidas no campo das artes no Brasil.

Esta diversidade dos anos 1960 advém não só de questões políticas que iriam afetar diretamente diversos campos da cultura como teatro, cinema, música, televisão, rádio e artes plásticas, mas também os agentes envolvidos iriam elaborar um complexo múltiplo de agendas que irá abarcar a cultura visual reverberando em novas formas de perceber e reelaborar o mundo ao seu redor.

3.1 PLASTICIDADES, VISUALIDADES E POLÍTICAS NA DITADURA

As trajetórias artísticas e profissionais conduziram, em diversos campos artísticos do Brasil, deslocamentos significativos perante os estrondos sociais e políticos financiados pelo novo regime político implantado pela Ditadura Civil Militar, em 1964. Articulou-se uma espécie de diástase da materialidade do objeto artístico para o campo das experiências de enfrentamento: a arte como combate dissolvendo as fronteiras entre a arte e a vida. Para Ferreira Gullar (1960), em sua complexa “Teoria do Não Objeto”: “Não foi a arte que

enfrentou a ditadura: foi a ditadura que enfrentou a arte”¹⁴⁷, empreendendo um questionamento profundo sobre a propriedade privada, abandonando a arte como coisa, como mercadoria.

Antes do golpe, em 1964, a década começou com artistas privilegiando programas voltados para temas populares nacionais, tais como os Centros Populares de Cultura, e a difusão de uma arte revolucionária populista. Ao final dos anos 1960, muitos artistas e intelectuais passam a buscar um meio de produção cultural que fosse, de alguma forma, ético e politicamente significativo (CALIRMAN, 2013)¹⁴⁸.

Um detalhe importante sobre os antagonismos do regime foi que, nos anos imediatamente seguintes ao golpe de Estado, o regime militar não proibiu, a princípio, a circulação da produção cultural da esquerda, ao contrário, como atestou o ensaio: “Cultura e Política no Brasil, 1964–1969”, do crítico literário brasileiro Roberto Schwarz: “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (CALIRMAN, 2013, p. 08). Foi somente nos anos de 1970 até o fim da ditadura em 1985 que o regime reprimiu de forma mais sistemática, censurando, perseguindo e torturando grupos de artistas.

Segundo Renata Cristina Zago¹⁴⁹, a produção artística brasileira de vanguarda da década de 1960 foi marcada por uma mudança de linguagem, antes concentrada no abstracionismo dos concretos, neoconcretos e informais. A movimentação rumo à figuração, passada pelas experimentações das vanguardas internacionais, estava sensivelmente ligada ao momento político brasileiro.

A necessidade de um posicionamento decisivo dos artistas frente ao golpe militar, aliada à postura engajada da crítica, formaram a conjuntura da nova figuração no Brasil. Nesses anos, os debates da arte como transformação social e como vanguarda artística experimental estiveram muito próximos, em grande parte das vezes entrelaçados, devido ao contexto político do país e à efervescência da produção artística.

Nesse contexto histórico, destaco diversas mostras importantes do período como “Opinião 65” e “Propostas 65”, sediadas no MAM-RJ e na FAAP-SP, respectivamente, e suas edições posteriores em 1966 e em 1967, e a exposição “Nova Objetividade Brasileira”. Eventos esses, serviram também como paradigma para outras manifestações das neovanguardas brasileiras.

¹⁴⁷ Ver: GULLAR, F. Teoria do não-objeto. **Jornal do Brasil, Suplemento Dominical**, Rio de Janeiro, 20 dez. 1960.

¹⁴⁸ Ver: CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**. São Paulo: Travessa, 2012.

¹⁴⁹ Ver: ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. Relação entre Arte e Política nas Obras Expostas nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas de 1968 e 69. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho, 2011.

Nesse período, os júris de Salões passaram a ser largamente questionados pelos artistas. A participação de Nelson Leirner, no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em 1967, com a obra “Porco”, inscreveu que sua poética de crítica institucional nos certames de arte.



Figura 25: "Porco Empalhado". Nelson Leirner, 1966.

A estratégia de Leirner fundamentou-se na crítica do circuito artístico e da instituição de arte. Se o trabalho fosse recusado, o artista questionaria os critérios estéticos dos jurados e, se aceito, o artista sairia com nota na imprensa questionando a aceitação de tal obra, um porco empalhado.

Analizando o papel das artes plásticas durante a Ditadura Civil Militar, o historiador Artur Freitas, indagou que para entender o lugar das artes plásticas nos anos 1960 no Brasil, deveríamos recorrer a um problema de identidade contraditório. A própria noção genérica de “artes plásticas” é sintomática da contradição, pois gêneros clássicos do sistema das Belas Artes como pintura e escultura são repensados. A explosão das linguagens e suportes é um fato internacional nessa década e os limites que separavam a arte da vida passam a ser eliminados. A efetiva institucionalização de um espaço social próprio à arte é contraposta tanto à cultura de massa quanto à violência das novas vanguardas (FREITAS, 2004).

Durante a Ditadura instaurou-se uma situação paradoxal da “cultura de oposição” no Brasil, nos quatro primeiros anos do regime, sendo a “questão cultural” uma espécie de “calcanhar de Aquiles” da Ditadura. De acordo com Napolitano, uma chave para se pensar o papel da cultura durante este período é que a Ditadura foi instaurada para defender efetivamente o capitalismo e, supostamente, a democracia liberal. Logo, ela não poderia se afastar das classes médias, sua principal base social. A cultura e a liberdade de expressão eram os pontos mais sensíveis para amplos setores dessa classe, da qual provinham os artistas

e quadros intelectuais mais reconhecidos da época. Não por acaso, os Atos Institucionais e a perseguição a intelectuais foi prontamente criticada, mesmo por vozes liberais que não tinham simpatia pelo governo deposto em 1964.

A partir deste conjunto de impasse e contradições, o regime civil militar se relacionou com a vida cultural brasileira entre os anos de 1960 e parte de 1980 de forma direta e indireta. Direta, pois o regime desenvolveu várias políticas culturais ao longo de sua vigência. Indireta, porque a cultura se beneficiou também das políticas gerais de desenvolvimento das comunicações e do estímulo ao mercado de bens simbólicos, visando ao complexo projeto de integração nacional. Para os militares, a cultura era subsidiária de uma política de integração do território brasileiro, reforçando circuitos simbólicos de pertencimento e culto aos valores nacionais (NAPOLITANO, 2014, p. 99).

O primeiro momento repressivo ocorreu entre 1964 e 1968. O objetivo era dissolver as conexões entre a “cultura de esquerda” e as classes populares, estratégia manifestada no fechamento do Centro de Política Cultural (CPC) e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e dos movimentos de alfabetização de base. Neste primeiro momento, a área mais visada pela censura era o teatro, menos pelo seu alcance social e mais pela sua capacidade de mobilização dos setores intelectuais de oposição.

O segundo momento repressivo vai de 1969 a 1978 e tinha como objetivo central reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média. Nessa fase, implementou-se a nova Lei de Censura, em novembro de 1968, sistematizando a censura sobre as obras teatrais e cinematográficas e criou-se o Conselho Superior de Censura, em 1979. A cultura crítica e de esquerda era tolerada pelo governo militar à medida que o artista engajado ficasse dentro do círculo fechado do mercado e dos circuitos culturais da classe média, possível até fins de 1968.

Não obstante, em detrimento desse conjunto de fatores, é difícil captar o que foram esses anos de 1960, sobretudo no turbilhão das artes plásticas, se nos fixarmos somente em seus aspectos institucionais. É evidente que, de uma forma ou de outra, tão vultosas alterações no perfil socioeconômico do país e das áreas culturais são importantes e, provavelmente, ecoaram na mais enclausurada e autônoma das poesias. A consolidação da televisão, a crescente divisão de trabalho e profissionalização das áreas culturais, a formação de um mercado simbólico de porte nacional, o aumento na disponibilidade de informações, o agigantamento da imprensa, a integração internacional via satélite e a multiplicação dos salões, dos museus, das galerias e das pinacotecas eram causas poderosas demais para não cultivarem efeitos.

Entretanto, ocorre que esses grandes fenômenos, por maiores que fossem, não podiam prever nem controlar seus múltiplos ecos sociais, culturais ou mesmo estéticos, e principalmente os estéticos, sobretudo se levarmos em conta que os produtos oriundos dos universos mais auto centrados da cultura normalmente mantêm uma relação mais direta com os outros produtos desses mesmos universos, do que propriamente com o conjunto da sociedade (FREITAS, 2004).

De antemão, não posso deixar de citar a reduzida análise sobre os múltiplos campos artísticos neste período da História construídos no Brasil. Sendo assim, Pernambuco apresentou uma quantidade ímpar de movimentações intelectuais, artísticas e políticas no campo das artes plásticas nos anos 1960, elaborando uma busca incessante pelo reconhecimento profissional destes agentes nas esferas públicas e privadas de setores como: construção civil, política, imprensa, educação, como o caso da Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco, com sua trajetória analisada na seguinte subseção.

3.2 O PRIMEIRO GRUPO DA AAPPE: FUTURO, APOSENTADORIA E REDES DE SOCIABILIDADES

Matéria, espaço e tempo não são mais o que era há vinte anos. Inovações tão colossais, que alteram o conjunto das técnicas artísticas, acabam por influenciar a própria invenção e talvez terminem por modificar da forma mais extraordinária o próprio conceito de arte (VALÉRY, 1960, p. 103).

Se a arte é uma atividade reconhecida, transmitida, apreendida, organizada, celebrada, também o é porque, como toda a atividade, obedece a regras, a constrangimentos, insere-se numa divisão do trabalho, em organizações, profissões, relações de emprego, carreiras profissionais. Segundo Howard S. Becker (1982), obras de arte resultam das atividades cooperativas e de troca dos participantes de uma espécie particular de mundos sociais: os mundos da arte. Sua análise enumera os tipos de atividades necessárias ao funcionamento dos mundos da arte, indica as convenções compartilhadas que viabilizam as interações entre os participantes e examina a ideologia de artista que dá aos mundos da arte contemporânea sua feição distintiva.

No caso do campo artístico pernambucano, novas representações surgiam nas práticas profissionais dos agentes das artes, nos anos 1960, como ideais referentes às incertezas do futuro e às práticas de viver exclusivamente da arte. Elaborava-se um horizonte de expectativa, uma dimensão pessoal e interpessoal que se realizava no presente, mas ainda não

experimentado. Uma projeção que aliava desejo e análise racional sobre algo que já aconteceu, mas também sobre aquilo que estava por vir ¹⁵⁰.

A eternidade axiológica da obra de arte não poderia ser transferida para sujeitos que precisavam trabalhar para sobreviver, sendo que “pão de cada dia” do artista virou uma pauta moderna da agenda política das artes durante os anos 1960 no Brasil. Artistas profissionais pensavam e projetavam o “tempo do viver de arte”: tempo para produzir, tempo para entregar a encomenda, tempo para cuidar da casa, tempo para cuidar da família, tempo para cuidar da carreira, tempo para o amadurecimento profissional.

A aposentadoria, por exemplo, passou a ser incorporada no campo semântico das discussões sobre a profissão do artista plástico, ainda mais, quando se descobriu que na Noruega, em 1967, o governo do país criava uma série de leis para proteger os artistas de diversos setores: atores, pintores, escultores, escritores, gravadores, etc.:

Lei agora protege artistas. Na Noruega todos os cidadãos, sejam assalariados ou independentes beneficiam-se de seguros de âmbito nacional, no que concerne aos problemas de saúde, aposentadoria, velhice, invalidez, física e mental, que são indenizados conforme o custo de vida e o índice geral dos salários. Neste contexto, naturalmente, estão incluídos os artistas criadores de todas as disciplinas. O Governo recebe, para fins de previdência social, impostos nacionais e municipais diretos. A lei data de 1967, embora os antecedentes históricos neste país nórdico partam da Idade Média no que se refere aos seguros dos cidadãos na miséria ¹⁵¹.

De acordo com Vicente de Paula Faleiros, pensar em Previdência Social para uma categoria de trabalhadores, em determinado tempo histórico, é pensar que os conflitos relativos à previdência estão vinculados tanto ao contexto mais geral do desenvolvimento do capitalismo, como a relação Estado/mercado/sociedade, e às lutas e organização dos trabalhadores e atores mobilizados, como os aposentados, para conquista ou a defesa de seus direitos.

A Previdência Social na América Latina teve um desenvolvimento vinculado ao processo industrial e às formas de relação do Estado com as classes dominantes e trabalhadoras. Esta relação variou de acordo com as lutas sociais e a busca de harmonia

¹⁵⁰ A enigmática relação entre as três instâncias da temporalidade, “Passado”, “Presente” e “Futuro”, tem sido de há muito tempo objeto de reflexão de filósofos e historiadores. Todavia, talvez poucos autores como Reinhart Koselleck (1923-2006) tenham fornecido um instrumental teórico mais apropriado para compreender esta questão na Historiografia. “O horizonte quer dizer aquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado; a possibilidade de se descobrir o futuro, embora os prognósticos sejam possíveis, depara-se com um limite absoluto, pois ela não pode ser experimentada” (KOSELLECK, 2006, p. 311). Ver: KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

¹⁵¹ VIVER. Noruega: Lei agora protege os artistas. **Diário de Pernambuco**, Recife, 01 maio 1969.

social, bem como de fundos para o desenvolvimento capitalista, inclusive com a perspectiva de incorporação política das classes trabalhadoras no processo industrial¹⁵².

A matéria publicada pelo jornal *Diário de Pernambuco* é do dia 01 de maio de 1969 e nos ajuda a remontar as representações construídas em cima de um novo horizonte de expectativa dos artistas plásticos: o futuro seguro diante das incertezas. O caso do país escandinavo e seu projeto arrojado e “civilizado” de investimento e segurança para os artistas, que eram vistos como trabalhadores, passou a circular entre os discursos e pautas a serem debatidas pela nova geração de artistas plásticos que se formava na cidade do Recife nos anos de 1960. Principalmente diante da morte daquele que, durante anos, representava o grande expoente do modernismo local: Vicente do Rego Monteiro.



Figura 26: *Diário de Pernambuco*. Recife 11 de junho de 1970.

A morte de alguns expoentes do modernismo das artes em Pernambuco é encarada como um espaço de reflexão que envolvia os ideais de renovação estética e política na produção, mas também uma série de problematizações sobre as condições foram evidenciadas de como viviam aqueles artistas idosos.

Vicente do Rego Monteiro faleceu aos setenta e um anos, de enfarto, em junho de 1970, quando se dirigia ao aeroporto de Guararapes para realizar uma viagem a Brasília. Apesar de ser bastante ativo, com várias exposições e retrospectivas dos seus cinquenta anos de trabalho¹⁵³, Vicente Monteiro era noticiado pela imprensa local como “o grande esquecido”, como um pintor do modernismo local que somente alcançou reconhecimento no mercado quando estava com idade avançada.

¹⁵² Ver: FALEIROS, Vicente de Paula. Previdência Social e Sociedade em Período de Crise. In: FIGUEIREDO, Wilma. **Cidadão, Estado e Políticas no Brasil Contemporâneo**. Brasília: EDUnB, 1986.

¹⁵³ Estava com uma retrospectiva marcada na Galeria Ranulfo em Recife, com uma em Brasília e outra no MAC da USP.

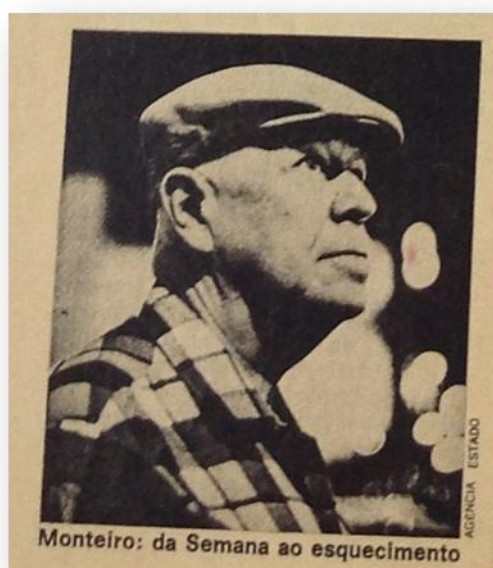


Figura 27: Revista Veja. Passado Esquecido. 1979

As condições sociais e políticas em que viviam os artistas plásticos locais passariam a fazer parte dos debates empreendidos pela recém fundada Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco – AAPP, 1968. A missa de sétimo dia de Vicente do Rego Monteiro é oferecida pelo grupo de jovens artistas locais que compunham a associação pernambucana, sendo um ato de transmissão de respeito aos agentes que carregavam em suas trajetórias profissionais a função de legitimar os pares.

Vicente Monteiro foi um artista querido por muitos grupos de artistas jovens de Recife e Olinda. Esteve presente em coletivos de arte como o “Atelier + 10”, grupo de Olinda, do fim dos anos 1960. A missa de sétimo dia foi um momento da prática de solidariedade social, em que um grupo se reconhece enquanto agente em comum que celebram a trajetória daqueles que somente existe em memória.

Essa seção é resultado de uma longa pesquisa e análise realizada a partir dos acervos e o conjunto de memórias deixadas pelos membros da Associação de Artistas. Parte-se do princípio de que o debate sobre as profissões pelos quais passaram as atividades ocupacionais não representam apenas uma forma de controle sobre a atividade e as reservas de espaços no mercado de trabalho, mas constituem, também, os confrontos pela definição dos recursos legítimos para o ingresso e exercício profissional. Nesses confrontos, a esfera política e os recursos oriundos dos vínculos e investimentos em tal esfera têm se mostrado fundamentais para a definição de um espaço de atuação profissional.

A Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco foi um exemplo caro e complexo para analisarmos um mapa de ideais que iriam recortar as arestas das artes plásticas, enquanto profissão nos final dos anos 1960. Ela tomou para si uma missão de desenvolver um “*ethos* de classe consciente” de direitos sociais que circulavam fortemente entre diversas categorias trabalhistas do período: trabalhadores do campo, operários de fábrica.

As organizações e associações estruturam uma historiografia singular sobre a formação de grupos que encontravam nestes espaços institucionais um *telos* capaz de movimentar ideias, saberes e práxis políticas capazes de alterar a ontologia e a axiologia dos agentes que circulavam por estes espaços.

A Associação de Artistas Plásticos de Pernambucana¹⁵⁴ foi fundada no ano de 1968 com o objetivo de criar “uma unidade de representação e reivindicação da classe artística¹⁵⁵” (CÂMARA, 1968, p. 8). Formada por um grupo heterogêneo, ligado a diversos setores da cultura, como: pintores, gravuristas, escultores, professores, desenhistas, poetas, intelectuais das áreas do turismo e do patrimônio cultural. A AAPP priorizava em suas ações, protecionistas e assistencialistas, a figura do artista plástico, agente este que iria compor o núcleo duro da associação.

Em entrevista concedida a esta pesquisa, o artista plástico e restaurador Jobson Figueiredo¹⁵⁶, duas vezes presidente da AAPP e assessor de imprensa da primeira formação da associação, comentou que em 1968:

A ideia da profissionalização surgiu da união de artistas que queriam lutar por mais espaços e direitos para os novos artistas que iam surgindo na cidade nos anos sessenta. O ideal de profissão estava intrinsecamente ligado à condição de liberdade de produção, você me entende? Ou seja, ou era se profissionalizar, ou era ficar trabalhando com coisas que não gostávamos muito, tipo repartição pública¹⁵⁷.

A fala de Jobson Figueiredo assinala algumas chaves analíticas como a expansão da rotina pública enquanto canal de elaboração de trabalhos e o espaço de disputas empreendido

¹⁵⁴ Seu primeiro título não continha os termos profissionais como elemento central de discussão, sendo esta terminologia incluída no início dos anos 1970 para legitimar a função não amadora desta instância.

¹⁵⁵ CÂMARA, João. Artes e Outras: artistas como uma classe. **Diário de Pernambuco**, Recife, 01 set. 1968.

¹⁵⁶ Jobson Figueiredo nasceu na cidade de Barreiros-Pe em 1948 e passou sua infância e juventude em Garanhuns-Pe. Ele foi presidente por várias vezes da AAPPE e lutou pela lei de obras de arte em espaços públicos (lei sugerida pelo mestre Abelardo da Hora para a cidade do Recife), incluindo na Constituição do Estado de Pernambuco. Artista múltiplo, Figueiredo trabalhou com vendas, publicidade, programação visual e abriu sua própria oficina. Além disso, trabalhou com vários materiais, como: barro, madeira, resina de poliéster e fibra de vidro. Passou por pintura em telas a óleo e acrílico, desenho, fotografia, fez xilo e litogravuras, dominou a técnica da fundição em bronze por cera perdida, executando suas esculturas e de outros artistas.

¹⁵⁷ FIGUEIREDO, Jobson. Entrevista concedida a José Brito em 08 de janeiro de 2016.

pela constituição de direitos ao exercício livre das atividades. De acordo com a socióloga Gisèle Sapiro (2004), a autonomização do campo das artes, a partir dos seus estudos sobre o caso do campo literário francês, no século XIX, depende de três movimentações topográficas no espaço intelectual: “a emergência de um corpo de produtores especializados, a existência de instâncias de consagração específica e a existência de um mercado” (SAPIRO, 2004, p. 93).

Neste caso, o campo das artes plásticas do Recife passou a apresentar suportes para um debate técnico em termos de uma “parcial autonomização” e profissionalização. O papel desempenhado pelas instituições de representação de várias categorias está relacionado ao processo mais amplo de institucionalização das profissões no Brasil e aparece associado tanto à função que as profissões atribuíram-se na elaboração da imagem da nação, como à tradição estatal que conferiu aos profissionais, e às entidades de defesa das categorias, a capacidade de contribuírem para a construção da nação (PETRARCA, 2010).



Figura 28: Arte e Outras. Artistas como uma Classe. CAMARA, João. Diário de Pernambuco. Recife, 01 de set. 1968.

A AAPPE publicizou suas primeiras movimentações no dia 01 de setembro de 1968, por meio de uma matéria escrita pelo pintor João Câmara¹⁵⁸ para o jornal Diário de Pernambuco, intitulada: “Artistas como uma Classe”, na coluna dominical: “Artes e Outras”. O debate se inicia pela ideia de uma busca pelo desenvolvimento de “uma unidade de representação e reivindicação da classe artística”. Tomando como referência as antigas ações da Sociedade de Arte Moderna do Recife, projeto de uma articulação de canais estéticos e políticos em torno dos agentes produtores de arte moderna, desenvolvidas entre o período de 1948 a 1952.

¹⁵⁸ A atuação de João Câmara, enquanto crítico de arte e cronista dos eventos artísticos na cidade do Recife e no Brasil, será melhor explorada no quarto seção desta tese, que tem como objetivo analisar a função da profissionalização de outros segmentos que dialogavam diretamente com o campo das artes plásticas como a atividade dos críticos.

É interessante perceber que as referências constantes ao trabalho realizado pela SAMR são tomadas como um canal que incorporava o respeito, que se mantinha, ainda nos anos 1970, pelos feitos dos integrantes desta sociedade. O risco de se trabalhar por uma unidade artística era bastante alto, pela multiplicidade de práticas e ações dos artistas locais. Porém, a legitimidade que a Sociedade de Arte Moderna tinha era ancorada pelo trabalho em torno da memória deste coletivo realizado desde 1952 pelo livro de José Claudio: “Memórias do Atelier Coletivo” (1955), que mapeou uma série de depoimentos dos integrantes da SAMR, com intuito de propagar os ideais de “zelo pelos interesses dos artistas e intelectuais associados”.

É dentro destes veículos de partilhas que se estabeleceram na constituição de grupos e associações de arte e que a AAPPE passou a priorizar a figura do artista plástico enquanto elemento central das suas práticas políticas e socioprofissionais. A associação não tinha o intuito de formar artistas, mas sim de fornecer um suporte sócio-assistencial para a qualidade profissional de produção e venda das obras artísticas que iam sendo desenvolvidas. A constatação de que o campo artístico da cidade do Recife, nos anos 1960, já apresentava diversos agentes que viviam exclusivamente de arte, exercendo práticas profissionais para assegurar demandas da profissão, tornou-se um ponto fundamental na discussão do grupo.

Eis o que comentava, em entrevista realizada por João Câmara no Diário de Pernambuco em 1968, o poeta e pintor Olímpio Bonald acerca da associação:

Acredito que existam mais de dois mil artistas plásticos (ceramistas, pintores, desenhistas, entalhadores, gravadores, etc.), dependendo cada dia mais do rendimento econômico que a sua arte vem proporcionando ao lado da profissão que, geralmente, exercem. A Associação dos Artistas Plásticos de Pernambuco é uma ideia antiga, agora representada pelo desenhista e gravador Aluizio Braga e, imediatamente, aceita por quantos artistas temos procurado para discutir o assunto, como Anchises, Delano, Alves Dias, Dina, Lucia Maciel, Jean Varges, Jobson, Genésio Reis, Josael, Helenos, Agi Strauss. A Associação visa a integrar estes grupos em uma unidade de representação e reivindicação da classe artística. O primeiro passo será a reivindicação de uma verdadeira e substancial ajuda ao já importante movimento de arte em Pernambuco. Tal ajuda deveria partir do governo do estado de Pernambuco, das empresas de turismo, da prefeitura e da universidade e seria traduzida na abertura de salas e de exposições (centrais e de fácil acesso ao grande público) edições de álbuns de arte, cursos de informação sobre artes plásticas e em um necessário salão (ou bienal) de arte moderna e aplicação, de âmbito nacional, com sede em Recife. A importância didática e proporcional deste salão dá, em primeira mão, a justificativa de um investimento neste sentido. O artista plástico, ainda hoje, continua marginalizado como classe sem poder sequer fazer-se ouvir nas decisões que tocam diretamente aos seus interesses. A Associação, assim, representaria esse grupo de artistas perante as autoridades e as entidades

culturais, museus, galerias, etc. e lutaria para dar ao associado os benefícios da previdência social e assistência médica hoje já reconhecida até para dos empregados domésticos¹⁵⁹. Do ponto de vista assistencial, o artista plástico é um marginalizado. A voz de classe (como classe) aumenta o diapasão, forçando a aceitação de propostas e reivindicações. Pense-se, além do problema assistencial, na necessidade de ampliar a perspectiva da cultura artística do Estado. Trazer conferências e críticos de arte, fazer salões, exposições, debates, seriam metas da Associação de Artistas Plásticos.

A Associação gerada pelo ideal de união de uma classe de trabalhadores instituiu uma unidade de representação política destes agentes diante do mundo público que vinha produzindo deslocamentos. O direito de associação é próprio do processo da luta pela transformação do campo social e político em que essas categorias de trabalhadores reivindicavam nos anos 1960. Para que se constituíssem as associações e elas tivessem êxito era necessário, basicamente, que existisse um espírito associativo e este elemento se formava por educação histórica e hábitos adquiridos. Em tese, as associações de classe congregam seus associados para juntar experiências e promover reivindicações de acordo com as necessidades nos limites da experiência coletiva.

A particularidade do campo das associações de classe estar em ser um local cuja dinâmica consiste em generalizar uma “representação” específica. Segundo Hugo Loss, a associação de classe pode ser definida, internamente, como “um organismo que constrói, por meio de uma linguagem particular, um conjunto conceitual, por meio do qual se definem e interpretam uma parte do mundo, que fornece definições a um grupo específico, funcionando ao mesmo tempo de modo imperioso e prestativo (LOSS, 2010)¹⁶⁰. Essa construção conceitual desenvolve-se em duas direções: uma com relação ao campo econômico, e aos grupos que o estruturam, e outra com relação ao espaço social.

A associação de classe está envolta em uma luta a respeito do monopólio de construir a identidade dos grupos econômicos e do monopólio da voz destes grupos no espaço social:

Apropriar-se das ‘palavras da tribo’ significa se apropriar do poder de atuar sobre o grupo ao se apropriar do poder que o grupo exerce sobre si mesmo por meio de linguagem oficial: com efeito, o princípio da eficácia mágica dessa linguagem performativa que faz existir aquilo que ela enuncia, que institui magicamente aquilo que ela diz nas constatações constituintes, não

¹⁵⁹ As empregadas domésticas, segundo Melo (1993), iniciaram sua organização como classe trabalhadora no Rio de Janeiro, em 1961, criando, com o incentivo da Igreja Católica, a Associação Profissional dos Empregados Domésticos do Rio de Janeiro. Somente em 1972, o Parlamento Brasileiro aprovou a Lei 5859/72, que garantiu pequenos avanços como a remuneração pelos serviços prestados, 20 dias de férias, benefícios e serviços da seguridade social, direitos estes muito inferiores quando comparados com os trabalhadores de outros setores formais e produtivos. Apenas em 1989, as associações das empregadas domésticas começaram a se tornar sindicato.

¹⁶⁰ Ver: LOSS, Hugo. O Campo de Estudos sobre as Associações de Classe de São Paulo de 1910 a 1945. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 18, n. 37, p. 227-246, out. 2010.

reside, como alguns crêem, na própria linguagem, mas no grupo que a autoriza e que se autoriza, que a reconhece e que nela se reconhece (BOURDIEU, 2009, p. 185).

A lógica associativa delega a si a função de resolver demandas por ela mesma formalizadas, que ela própria inscreve na agenda empresarial. A representação, no sentido de delegação de tarefas, ocorre na medida em que os representantes conseguem, por meio de sua palavra, criar a própria necessidade de sua existência, a própria crença na sua representação. Formaliza-se uma conjuntura em que as associações tornam-se indispensáveis. A lógica associativa não permite que enxerguemos nela um fim em si, pois ela autoneomeia-se como um meio, de maneira análoga ao que se passa com a lógica de Estado: a sua finalidade reside em perpetuar a ideia de que eles são meios para a realização de fins alheios e essa construção conceitual turva o olhar dos observadores.

As associações de classe, contudo, podem desempenhar outras funções para seus membros, além da articulação política de seus interesses e é nessa perspectiva mais ampla que queremos focar a associação de artistas. Além dessa atuação político- econômica, as associações podem, por exemplo, prestar serviços de assessoria e consultoria fornecendo treinamento de mão de obra, apoio técnico, assistência social.

Sendo assim, a AAPPE tinha o intuito de agregar uma categoria que só crescia em escalas numéricas em Pernambuco, desde os anos de 1930, mas que não era beneficiária de políticas públicas que reconhecessem o ofício do artista plástico enquanto profissão.

Um estudo realizado pelo sociólogo da Universidade de São Paulo, José Carlos Durand¹⁶¹, sobre o “Alargamento dos efetivos de artistas entre 1950 e 1980 no Brasil”, pode nos conceder uma chave interessante de análise. De acordo com Durand, que utilizou o Censo Demográfico do IBGE de 1950 a 1980, a categoria “Efetivos de Artistas e de Profissionais ligados às Artes Visuais no Brasil: 1950-1980” foi exposta pelo Censo como uma categoria de trabalhadores que passavam a viver das suas rendas enquanto artistas, sendo estes: Escultores e Pintores, Decoradores e Cenógrafos, Arquitetos, Artesãos (de objetos de cerâmica, couro, madeira e metal), fotógrafos e cinegrafistas. Esse reconhecimento institucional desta categoria passava a contabilizar suas funções econômicas e mercadológicas para o desenvolvimento do país.

¹⁶¹ Publicado em 1989, a pesquisa realizada por Durand até hoje surpreende pelo fôlego alcançado em termos de espaço, tempo, fontes, temáticas. Explorando o campo das artes plásticas e visuais do Brasil, Durand vai do século XIX aos anos de 1980, analisando as redes sociais que permeiam a produção e circulação das obras de arte, carregadas de valor e signos. Contudo, a obra não amplia o enfoque sobre as múltiplas localidades de produção no Brasil, restringe a análise ao caso de São Paulo e Rio de Janeiro. Ver: DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1955)**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Este crescimento da categoria é contabilizado por Olímpio Bonald¹⁶², em Pernambuco, que desenha um panorama reivindicatório de um grupo que passou a acionar os repertórios e linguagens políticas que a categoria “classe artística” podia envolver. Ele trazia números, dois mil artistas, naquele momento, sem uma correspondência estatística, e soluções de captação de incentivos financeiros através dos canais institucionais da esfera pública. Tratava-se de fatores de ordem mais ampla, cujos efeitos se estenderam ao conjunto do campo cultural brasileiro, na medida em que compreendem a ampliação de disposições pessoais, de pretensões de carreira e de expectativas coletivas relacionadas com consumo cultural e estilo de vida.

Com isso, os quadros de artistas plásticos e atividades paralelas que atuavam no campo das artes iam crescendo no país e o exercício da atividade enquanto profissão, que remetia a plena sustentabilidade dos agentes, passava a ser uma prática que gerava números e dados que chamavam a atenção de setores da indústria, do comércio e do Governo Federal. Logo, as movimentações de grupos em torno dos direitos sociais, civis e políticos dos artistas plásticos no Brasil passavam a ser uma constante, e compunham uma nova paisagem social de trabalhadores ligados ao mundo das artes, que se articulavam em redes de sociabilidade dentro do campo cultural brasileiro.

Em maio de 1969, Josael de Oliveira¹⁶³, primeiro presidente da AAPP, começou a expedir correspondências para alguns museus do país e conseguiu grande recepção do Museólogo Walter Zanini, este que passou a se interessar por grupos de artistas que compunham uma nova geração de produção estética no país. Logo, a AAPP enxergou em Zanini um potencial contato para divulgação das propostas da associação local e uma rede de articulação com nomes da associação internacional.

Em ofício expedido em 30 de maio de 1969, Josael de Oliveira informou para Walter Zanini:

¹⁶² Olímpio Bonald Neto da Cunha Pedrosa, advogado, jornalista e poeta, nasceu em Olinda, em 1932. Nos anos 1960, cursou Artes Plásticas e em 1974 fez curso de Planejamento do Desenvolvimento Turístico, pelo Centro Interamericano de *Capacitación Turística* (Cicatur-OEA), no México. Bonald Neto exerceu ainda o cargo de Procurador Autárquico Federal e a advocacia civil e trabalhista até a década de 1990. Foi fundador e professor do Curso de Turismo da UNICAP e da Fundação de Ensino Superior de Olinda (FUNESO). Polivalente e sempre envolvido nas questões culturais, Bonald Neto é sócio fundador das Academias Olindense e Recifense de Letras; da Academia de Letras e Artes do Nordeste e da Sociedade dos Poetas Vivos de Olinda. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 25 maio 2016.

¹⁶³ Josael de Oliveira e Silva nasceu em Caruaru-Pe em 1944. Aos trezes anos produzia e apresentava o programa "Recital Infantil", na Rádio Cultura do Nordeste, aos domingos. Passou a morar no Recife e trabalhou como desenhista na SUDENE nos anos 1960. Após uma temporada pela Europa e Estados Unidos, em 1974, e com seguidas visitas aos principais museus e galerias, passou a estudar a obra dos grandes mestres da pintura renascentista. Neste mesmo ano, troca a capital pernambucana por São Paulo. Por mais de dez anos, dedicou-se ao estudo da anatomia humana e formou-se em arquitetura pela Universidade de Guarulhos. Somente em 1987 retornou a Pernambuco, passando a manter em Olinda residência e atelier permanentes.

Senhor diretor,

Temos a honra de informar a V. S^a, que foi fundada recentemente a **ASSOCIAÇÃO DE ARTISTAS PLÁSTICOS DE PERNAMBUCO – AAPPE**, que tem como objetivo contribuir para o desenvolvimento artístico e cultural de Pernambuco e pugnar pela expansão de uma arte bem orientada. Sua diretoria está assim formada:

Presidente: Josael de Oliveira e Silva

Vice Presidente: Wellington Virgolino

1º Secretário: Aluísio Braga

2º Secretário: Teresa Carmem

Tesoureiro: Delano

Diretor Artístico: Helenos

Diretor de Publicidade: Valdir Coutinho

Assessor de Imprensa: Wilton de Souza

Assessor de Relações Públicas e Jurídico: Olímpio Bonald

Fazem parte do conselho consultivo: Francisco Brennand, João Câmara, Gilvan Samico, Maria Carmem e Anchises Azevedo, e do Conselho Fiscal, Luíza Maciel, Professor Baldini e Abelardo Rodrigues.

Informamos, também, a V. S^a, que apesar de sermos uma associação fundada recentemente, já contamos com o total apoio dos Governos Estadual e Municipal, Empresa de Turismo de Pernambuco, Empresa Metropolitana de Turismo, Universidade Federal de Pernambuco, além de outros órgãos.

Ficariamos bastante agradecidos em contar com o seu apoio, também, facilitando-nos a apresentação à Instituições congêneres a fim de que possamos manter um intercâmbio artístico cultural¹⁶⁴.

Primeiramente, esse trato direto com os artistas, era uma marca constante no projeto museológico de Zanini, que acreditava no Museu enquanto um espaço de circulação não só de obras, mas de artistas. O MAC já tinha promovido no Recife a exposição: “50 Guaches e desenhos de Di Cavalcanti”, em 1968. De todos os princípios operantes nesse programa para o MAC – USP, que foram implementados por Zanini, a presença dos artistas fazia parte de uma plataforma comum de onde emergia uma práxis coletiva.

Por trás desta iniciativa de Zanini, constata-se uma preocupação em organizar profissionalmente as estruturas das instituições museológicas brasileira e em garantir que elas adquirissem um caráter oficial perante o poder público e a sociedade. Através desta empreitada, pode-se vislumbrar uma ação na direção de sanar certas condições informais e amadorísticas que estavam presentes na realidade de muitas instituições de artes e dos profissionais a elas ligados. Nesse sentido, tornava-se necessário diagnosticar as situações dos campos artísticos do país, para sistematizar ações que pudessem aprimorar suas atuações e viabilizar propostas conjuntas que tivessem maior abrangência (PALMA, 2014).

¹⁶⁴ OLIVEIRA, Josael. **Correspondência Walter Zanini**. 30 maio 1969. FMACUSP 0021_009. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Walter Zanini se tornaria uma ponte profissional necessária entre o grupo e o mercado de artes do Sudeste, desenvolvendo uma articulação entre a Associação de Pernambuco e o representante da Associação Internacional em São Paulo, na época, o artista Mauricio Nogueira Lima. Zanini também aproveitava o contato para encaminhar fichas de inscrições de diversas exposições, como a Bienal de São Paulo e a mostra de Jovens Artista Contemporâneos. Ele ampliava uma rede de sociabilidade que a AAPPE vinha articulando e atualizava este grupo em vários assuntos nacionais e internacionais no campo das artes, como as legislações de museus que vinham sendo aplicadas no mundo.

Pude diagnosticar que o grupo congregava algumas gerações de artistas que se uniam em prol da causa. De um lado, artistas jovens, com média de idade entre 25 e 30 anos, como: Josael de Oliveira (pintor), Delano (pintor) e Virgolino (pintor). Do outro, artistas mais experientes e maduros como Brennand (pintor e ceramista), João Câmara (pintor) e Abelardo Rodrigues (ilustrador), como média de idade que chegava aos 50 anos¹⁶⁵.

Além de promover um encontro geracional, repleto de negociações e disputas, em torno da hierarquia do campo estabelecido, a AAPPE discutia questões referentes à consciência de classe. Para compreender os aspectos que concernem aos movimentos da consciência de classe, é necessário partir de elementos que entrecruzam experiências, expectativas, práticas e narrativas em torno do campo cultural do Recife nos anos 1960. Uma estratégia de legitimação para elaboração de um novo projeto de campo, o das artes visuais em Pernambuco, juntando duas gerações, novas identidades compostas por práticas profissionais e novas possibilidades para as ações políticas e estéticas.

Desde os anos 1980 há uma renovação no campo das ciências humanas da análise das classes trabalhadoras que, indo além das orientações mais tradicionais e dominantes nos debates sobre as estruturas de desigualdade, tem ensaiado abordagens que vêm enfatizar a importância dos referentes culturais na demarcação e reconhecimento de posições e o modo como as classes são vividas e experienciadas no dia a dia, em planos simultaneamente coletivos e individuais¹⁶⁶. O conjunto destas propostas renovadoras da análise das classes que temos estado a analisar é fortemente influenciado por Bourdieu e pela sua tese de que as lutas

¹⁶⁵ De acordo com Bauman (2007), o “termo geração é uma expressão performativa, que cria uma entidade para nomeá-la, uma chamada ou convocação para uma batalhada nas fileiras do imaginário, ou mais precisamente postulado da comunidade” (BAUMAN, 2007, p. 370). O sociólogo polonês lembra que a principal contribuição dos escritos sobre gerações, como José Ortega y Gasset, não se constitui na ideia de sucessão entre gerações, mas de sobreposição, de coexistência parcial entre gerações. As fronteiras que separam as gerações não são claramente definidas, não podem deixar de ser ambíguas e atravessadas e, definitivamente, não podem ser ignoradas.

¹⁶⁶ Ver: RODRIGUES, José Cavaleiro. **Novas Perspectivas sobre as Identidades de Classe**. Disponível em: <<http://sociologico.revues.org/813> ; DOI : 10.4000/sociologico.813>. Acesso em: 29 out. 2015.

de classe se travam também ao nível simbólico e que os processos culturais de classificação são essenciais nessa relação de forças e na disputa de posições dentro do espaço social¹⁶⁷.

Do mesmo modo que para Bourdieu as desigualdades são reproduzíveis por meio de meras preferências culturais, também outras práticas banais, aparentemente destituídas de significado especial, podem estar implicadas na reprodução das classes sociais e na hierarquização dos indivíduos. Estas formas de ação podem, portanto, contribuir para o posicionamento social dos indivíduos e construir-lhes identificações tácitas de classe, sem que essa referenciação dependa da existência de identidades de classe rigorosamente definidas na ação e reconhecíveis pelos discursos dos atores.

O surgimento dos movimentos sociais nas mais diversas regiões do país constitui motivo de debates por inúmeros pesquisadores da questão social, sob várias perspectivas de análise. A multiplicidade das formas organizativas assumidas por esses movimentos tem suscitado questões significativas ao entendimento do fenômeno em diversas dimensões, entre elas: a econômica, a política, a social e a cultural. À medida que o capitalismo se consolidava, as lutas sociais iam deixando de ser apenas pela subsistência e surgiam concepções alternativas dos direitos (GOHN, 1999). A busca por estas alternativas passaria a ser focalizadas por categorias que até então caminhavam distantes das pautas judiciais modernas defendidas por trabalhadores de diversas cidades no Brasil, nos anos 1960.

Segundo o pesquisador francês Martine Palmiero, as sociedades modernas identificaram no trabalho muito mais do que uma relação econômica. O trabalho foi encarado, por diferentes correntes do pensamento das ciências humanas, como requisito para afirmação da dignidade humana, para o exercício da cidadania e como prática essencial do processo de socialização de indivíduos adultos na sociedade capitalista (PALMIERO, 2005).

Após a Segunda Guerra Mundial, o trabalho veio a ser considerado como meio de socialização e fonte de desenvolvimento pessoal. Datam também deste período as reflexões sobre a relação entre trabalho e cidadania, cujo vínculo, ao longo da História, não parece tão evidente. Para se entender como se construiu o vínculo entre trabalho e cidadania, é preciso voltar às raízes históricas do “Estado-Providência” à francesa. Jaques Donzelot (1994), no

¹⁶⁷ Na lógica de Bourdieu (2007), a construção de classe é função de uma articulação interdependente de diversos fatores constitutivos, com pesos diferentes em momentos e espaços sociais diferentes. Numa leitura simples das propostas de Bourdieu, o espaço social das classes seria composto de três dimensões fundamentais, a saber: (1) o volume de capital, (2) a estrutura do capital e (3) da trajetória do capital. Estes “espaços sociais” informam e estão informados por um determinado *habitus* que, por sua vez, desencadeia um conjunto de práticas e representações sociais, projetadas, entre muitas outras, na esfera educativa, profissional, familiar, etc. Ver: BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

trabalho “*L’invention du sócia*”,¹⁶⁸ explica como a noção de solidariedade, articulada por Durkheim à divisão do trabalho, permitiu aos republicanos saírem do impasse no qual estavam inertes por causa da questão da soberania e fornecer as bases teóricas e conceituais, que iriam definir o novo papel do Estado. A noção de solidariedade vai permitir a criação de direitos sociais e do trabalho, dos quais resultarão as obrigações do seguro coletivo e do contrato salarial.

Este seguro coletivo que, segundo Donzelot (1994), representa uma verdadeira revolução, estabeleceu direitos e deveres, sobre uma propriedade coletiva, obtidos pelos indivíduos, por meio do trabalho. A partir do momento em que ao trabalho foram vinculados direitos sociais, trabalho e cidadania começaram a se tornar elementos indissociáveis. A busca pelos artistas plásticos por direitos sociais no campo do trabalho incorporou uma agenda política que buscava a legitimação das ações da categoria pelo viés de uma espécie de “cidadania profissional”, em que a ética das ações seriam garantidas por um conjunto de códigos e medidas asseguradas pelo campo político do trabalho.

Podemos ver que a movimentação da AAPP dialogava com a expansão da previdência social nos anos 1960. Esta que obedeceu a regras básicas que envolveram critérios de inserção no mercado formal de trabalho como mecanismos básicos de definição de direitos sociais. O financiamento da Previdência Social e dos Institutos de Previdência Social, então, remanescentes, tem origem nas contribuições do empregadores, sendo um percentual sobre a folha de salários e do próprio Estado, criando impostos previdenciários.

No período da Ditadura Civil Militar (1964-1985), a área dos direitos civis e políticos foi amplamente afetada. Os direitos sociais, principalmente os trabalhistas, foram utilizados como forma de garantir a governabilidade. Os programas assistencialistas tiveram forte apelo popular e favoreceram práticas de clientelismo e paternalismo. As medidas na área social foram em direção à construção de um corpo institucional tecnocrático em resposta às demandas sociais e do capital. Suas principais medidas foram: criação do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) e criação do Instituto Nacional de Previdência Social com a união das CAPs e IAPs, mas sem a presença de trabalhadores em sua gestão. Neste período, houve a extensão da previdência aos trabalhadores rurais (sem contribuição), aos autônomos e aos empregados domésticos.

Com o novo regime instaurado, a partir do golpe civil militar, unifica-se em 1966, a Previdência Social em um único instituto, o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS),

¹⁶⁸ Ver: DONZELOT, Jacques. **L’invention du social**. Essai sur le declin des passions politiques. Paris: Edition Seuil, 1994.

vinculado ao, então, Ministério do Trabalho e da Previdência Social. Naquele período, a economia passava por uma forte recessão e o regime previdenciário era de natureza de repartição simples, isto é, os recursos previdenciários não contavam mais com nenhum mecanismo institucional de investimento de setores rentáveis da economia.

Na prática, os governos militares, ao buscarem imprimir uma modernização conservadora à sua atuação, ampliaram as políticas sociais, instaurando um novo modelo de regulação da relação entre capital e trabalho. De um lado, extinguiram determinados direitos trabalhistas, como estabilidade no emprego, substituída pelo FGTS e, de outro, expandiram os direitos previdenciários a determinadas categorias ainda não incorporadas ao sistema, como o caso dos trabalhadores rurais e dos empregados domésticos.

Nesse processo de regulamentação dos ofícios, o Estado e seu aparato burocrático tornaram-se fundamentais para a formação dos grupos profissionais, proporcionando espaços em que poderiam atuar em nome de suas especialidades. Do mesmo modo, as profissões tornaram-se essenciais para formação do Estado brasileiro, constituindo-se como um conjunto de saberes especializados apresentados como fundamentais para traçar os caminhos da nação. Desta forma, a luta pelo reconhecimento profissional de diversas categorias estava de uma forma ou de outra negociando espaços diante do projeto de governabilidade empreendido pelo regime civil militar.

3.3 AUTOMAÇÕES VERSÁTEIS: EXPOSIÇÕES, FEIRAS E TURISMO



Figura 29: Catálogo Salão Azul. 1969. AAPP¹⁶⁹

Em maio de 1969, a AAPP inaugurou seu primeiro salão chamado: “Salão Azul do Grande Hotel”, financiado pela patronesse Helena Pessoa de Queiroz, senhora ligada à elite açucareira de Pernambuco e importante mecenas que garantiu um financiamento da compra das obras expostas pelo Banco Industrial de Pernambuco S/A. O evento ocorreu no Salão Azul do Grande Hotel e trouxe desenhos e pinturas de alguns sócios da associação: Abelardo da Hora, Delano, Brennand, Guita Charifiker, Gilvan Samico, Helenos, Josael de Oliveira, João Câmara, José Claudio, Jobson Figueiredo, etc.

As ações da AAPP se estruturavam em práticas dialéticas que pregavam no discurso um princípio de autonomia, que garantia uma prática profissional livre, mas que na prática dependia diretamente do patrocínio ou do Estado ou de mecenas ligados à elite local. De acordo com Luiz Costa Lima, professor de estética da UFRJ, “a autonomia da arte implica na sua separação gradual da aristocracia, o surgimento de uma burguesia enriquecida e o desenvolvimento do mercado”, em que “de pé, sobre as próprias pernas, o artista não tem mais que trabalhar para um patrono específico e, quanto à composição, não tem mais que

¹⁶⁹ Catálogo do Salão Azul do Grande Hotel, promovido pela Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco em 1969. Arquivo Pessoal do Artista Plástico Jobson Figueiredo.

multiplicar *topoi* reconhecidos”.¹⁷⁰ Sendo assim, a associação buscava um campo de exercício profissional que mesclava negociações e autonomias parciais.

O desenho que ilustrou a capa do mini catálogo é de autoria do presidente da AAPPE, Josael de Oliveira, e trazia um andróide como personagem, um autômato que tinha a figura de homem com vestimentas futuristas como se estivesse sentada dentro de uma nave espacial pilotando, envolta a circuitos cibernéticos. Esse personagem passa a ser uma constante nos desenhos e gravuras de Josael Figueiredo e demarcam sua discussão sobre o papel dos seres humanos em meio à inserção das máquinas no mundo Pós-Guerra, entendendo-se a máquina não só como veículo da automação, mas também como símbolo de uma civilização programática e maquinária.

Esse desenho torna-se emblemático ao ilustrar o catálogo da primeira exposição da AAPPE, simbolizando um grupo de jovens que lutavam pela liberdade profissional em meio a projetos políticos e sociais que remetiam ao controle e privações. Josael de Oliveira também era fruto direto da burocracia da SUDENE, onde trabalhava como desenhista cartográfico, elemento pulsante nas suas obras que tinham como tema: a máquina, o desenvolvimento, o progresso, as guerras e os colapsos.

O catálogo também trazia um texto de apresentação de autoria do sociólogo Renato Carneiro Campos¹⁷¹, que identificava na mostra o valor do encontro de gerações de artistas pernambucanos que se cruzavam no “espírito artístico do Recife, polêmico, revolucionário, aberto às grandes correntes de arte, sem perder as suas constantes regionais e sem cortar os fios de sua tradição”.¹⁷²

A narrativa que envolvia os ideais do encontro entre tradição e modernidade era utilizada para legitimar aquele grupo que comungava percepções estéticas e políticas em torno do novo artista plástico: o profissional e moderno. Um artista que possuía um novo ritmo de produção, baseado em encomendas negociadas, trabalhando para garantir um valor universal sem deixar de nutrir de uma peculiar “realidade” brasileira.

¹⁷⁰ Ver: COSTA LIMA, Luiz. A Autonomia da Arte e o Mercado. In: **ARS**, São Paulo, vol. 2, n. 3, 2004.

¹⁷¹ Renato Accioly Carneiro Campos, jornalista e escritor, nasceu em 1930, na cidade de Jaboatão dos Guararapes-Pe. Tornou-se bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito do Recife, em 1953. Estudou Sociologia em Paris com o Professor Joffre Dumazedier. Foi pesquisador e diretor do Departamento de Sociologia do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, hoje Fundação Joaquim Nabuco, professor de Literatura do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco e vice-coordenador do Seminário de Tropicologia. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

¹⁷² Catálogo do Salão Azul do Grande Hotel, promovido pela Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco em 1969. Arquivo Pessoal do Artista Plástico Jobson Figueiredo.

Havia uma defesa de um projeto original artístico no campo pernambucano que estava concentrado nas representações elaboradas nos desenhos e pinturas: a cultura popular, a luz local, os fatos sociais e mais: um espírito coletivo de um povo. Essa coletividade era sempre lembrada como uma das marcas presentes na produção artística de Pernambuco, tomando como referência os diversos grupos de arte que aqui se formaram: o Grupo dos Independentes, Sociedade de Arte Moderna, Escola de Belas Artes de Pernambuco, Grupo da Ribeira. Então, demarca-se como um dos aspectos que assegurava o estatuto profissional do artista plástico ser ligado a grupos e a coletivos de arte para garantir o processo de legitimação profissional pelos pares.

O catálogo ainda trazia uma foto 3x4 de cada artista para apresentá-los ao público e a logomarca da associação criada por Jobson Figueiredo, baseada na logomarca da associação internacional, com a abreviação das siglas AAPP:

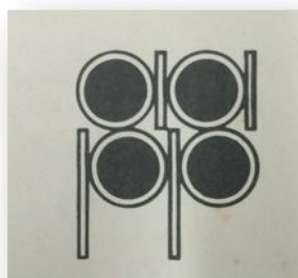


Figura 30: Logomarca da Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco.

As redes de sociabilidade e trabalho iam se expandindo com a divulgação dos trabalhos dos sócios da AAPPE, gerando uma aproximação com outros campos da cultura local, como as políticas de turismo que surgiam no país, no final dos anos 1960. O grupo enxergou na expansão do setor turístico uma forma de escoar a produção artística, dialogando com a produção artesanal, a partir dos indicativos do parcial crescimento econômico dos estados brasileiros que adotaram planos políticos para o setor, no final dos anos 1960, como veremos no próximo tópico.

3.4 FEIRAS DE ARTE: ARTES PLÁSTICAS E POLÍTICA

Os anos 1960 também são marcados pelo aumento do mercado de bens simbólicos, a partir do crescimento da classe média no país e a expansão da população nos centros urbanos. Diante deste novo cenário, a cultura é inserida no processo de planejamento nacional. A nova política brasileira elaborou algumas mudanças e ações no campo cultural brasileiro, dando

início a um processo de planejamento das políticas governamentais e, nelas, a cultura assume lugar de destaque: “as produções culturais no Brasil, que anterior ao golpe militar eram restritas a poucos, tomam-se, nesse momento pós-golpe, uma dimensão nacional” (ORTIZ, 2006, p. 82). O crescimento populacional, o incremento industrial e a necessidade de mão de obra qualificada exigiam uma política de planejamento cultural que atingisse o maior número de pessoas.

Devido a esse novo direcionamento, foi criado, em 1966, o Conselho Federal de Cultura (CFC), por meio do Decreto Lei 74, de 21 de novembro. O enfoque principal desse decreto foi definido como sendo a “defesa da cultura”. A função primária do Sistema Nacional de Cultura e do Conselho Federal de Cultura seria conservar o acervo cultural já constituído e manter viva a memória nacional, assegurando a perenidade da cultura brasileira. Essa é a razão de, no início de suas funções, o CFC se concentrar em normatizar os auxílios financeiros destinados às instituições que se incumbiriam da conservação e da guarda do patrimônio nacional.

É dentro desta discussão de preservação dos bens culturais do país que o turismo ganhou um complexo e novo planejamento político. A Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR) foi criada em novembro de 1966 pelo Ministério da Indústria e do Comércio. Sua criação foi justificada pela contribuição que o turismo daria à economia nacional, trazendo novas fontes de divisas e empregos e pela necessidade de haver um órgão que pudesse tratar da ampliação do parque hoteleiro e fiscalizar as agências de viagens. Em 1967, o Decreto Lei 60.224 é regulamentado, cabendo à EMBRATUR estudar e propor atos normativos necessários à promoção da Política Nacional de Turismo e, assim, àqueles que digam respeito ao seu funcionamento.

A EMBRATUR também foi responsável por incentivar a criação de conselhos e empresas de turismo nos estados brasileiros, momento em que surgem empresas de turismo estaduais, como a EMPETUR (1967), em Pernambuco, e a BAHIATURSA (1968), no estado da Bahia, entre outras, tendo como um dos seus objetivos coletar e organizar um registro sistemático da entrada de turistas no país e nos estados.

E é nesse momento paradoxal que algumas ações fizeram com que a cultura e o turismo tivessem políticas entrelaçadas. O enlace entre as diretrizes do CFC e a CONTUR pode ser observado primeiramente no período em que são criados os Conselhos Nacionais de Cultura e de Turismo. Em ambos os casos, possuíam iniciativas voltadas a ações junto à cultura popular, como iremos exemplificar mais adiante, no caso da EMPETUR, em Pernambuco.

Em Pernambuco, acompanhando as diretrizes estabelecidas pelo Governo Federal, é criada a Empresa de Turismo de Pernambuco (EMPETUR), no dia 3 de novembro de 1967, ligada à Secretária de Indústria e Comércio e com a finalidade de executar uma política estadual de turismo, regida pela Política Nacional de Turismo. Dentro do seu vasto programa de ações, a EMPETUR destaca-se por sua ação nas artes populares. É seu intuito “valorizar a Cultura Popular, sob seus múltiplos aspectos de folclore, artesanato, arte popular e gastronomia” (MAURÍCIO, 1978, p. 19), tendo como finalidade básica fazer o turista assistir às manifestações folclóricas, fazer o turista conhecer os objetos de artesanato folclórico.



Figura 31: Diário de Pernambuco. Recife, 01 de out. 1967.

Articulada pelo governador do estado de Pernambuco, Nilo Coelho¹⁷³, o projeto de lei que definiria a política estadual de turismo, ao criar o Conselho de Turismo e a EMPETUR, passaria a ter um capital de dois milhões de cruzeiros novos, constituído totalmente pelo Estado, que seria integralizado até o exercício do governo de 1970. O parágrafo 1º do projeto estabelecia que o poder Executivo orientasse a política estadual de modo compatível com a política nacional de turismo, coordenando as iniciativas que se propuseram a dinamizá-lo às reais necessidades do desenvolvimento econômico e social¹⁷⁴.

No ano de 1969 ocorreu a transformação da antiga Secretaria Estadual de Indústria e Comércio de Pernambuco em Secretaria de Indústria, Comércio e Turismo, com a finalidade de comportar o setor de planejamento turístico para o Estado. Completando o quadro do início de institucionalização da atividade, no ano de 1970, foi criada a Empresa Metropolitana de Turismo (EMETUR). Esse contexto de aparelhamento legal e institucional da atividade, pautado no consentimento do então governador, foi propício para se empreender um ideário

¹⁷³ Nilo Coelho, industrial e político de origem tradicional oligárquica advinda do sertão pernambucano, tornou-se personalidade contraditória para o estudo do turismo, na medida em que seu governo é caracterizado por ações intensamente voltadas para o desenvolvimento agrário do interior do estado, a exemplo de estudos e projetos de irrigação para o sertão. Contudo, é nesse período que o desenvolvimento da atividade turística teve peculiar importância, devido à liberdade política dada pelo então governador para uma organização institucional do setor, que se tornou exemplo à época.

¹⁷⁴ Ver: ALVES, Larissa da Silva Ferreira; DANTAS, Eustógio Wanderley Correia. Decurso Histórico do Turismo em Pernambuco: II PND, ditadura militar. *Boletim Goiano de Geografia*, v. 33, n. 3, set./dez. 2013.

turístico local, pautado em elementos da cultura pernambucana e no patrimônio histórico-arquitetônico do Estado.

O Conselho de Turismo estabeleceu o que chamava de “zoneamento turístico do Estado”, considerando os centros, áreas, rotas de pontos de interesse turístico, a fim de possibilitar a atuação coordenada da administração pública, bem como a concessão de estímulos fiscais e financeiros às atividades e empresas turísticas privadas situadas nas áreas delineadas. As ações de estruturação do turismo municipal começariam com a organização de um local que foi denominado Centro Permanente de Turismo do Recife. O local escolhido foi o Pátio de São Pedro, formado por casarios do século XVII, em torno da Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Bairro de Santo Antônio, centro do Recife, objetivando sua requalificação social de uso.

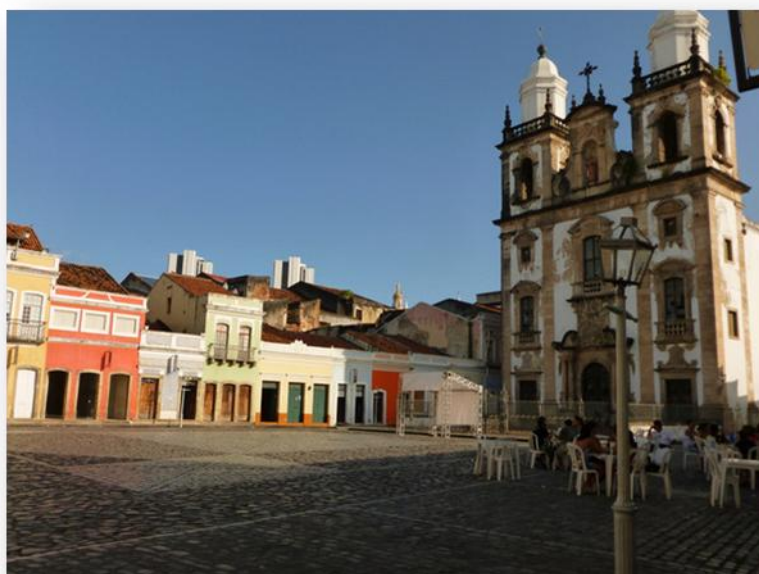


Figura 32: Pátio de São Pedro. Recife. Foto: BRITO NETO, José, 2016.

A magnitude e o ineditismo da estruturação acarretaram em uma grande repercussão na sociedade recifense, tanto da população em geral quanto dos comerciantes alojados no local. Com decreto promulgado pelo prefeito, os comerciantes foram despejados em nome dessa requalificação, ficando a Empresa Metropolitana de Turismo responsável pela escolha das atividades comerciais que seriam realizadas no local e quem seriam seus administradores e pelas demais atividades organizadas no Pátio de São Pedro.

Houve uma série de debates produzidos pelos jornais da época, dos quais fizeram parte tanto cidadãos comuns, quanto figuras socialmente exponenciais, como Gilberto Freyre,

expressaram suas opiniões sobre o empreendimento realizado no Pátio de São Pedro. Das vinte casas que formavam o Pátio de São Pedro, dezesseis foram utilizadas com o apelo turístico. Na sua inauguração, o Centro de Turismo era constituído por: cinema, bares, restaurantes de comidas regionais, atelier fotográfico, biblioteca, galerias de exposições de arte, venda de artesanato e local para apresentação de shows e peças teatrais.

Esse nicho de valorização da cultura pernambucana, através do turismo, passou a ser explorado pelo grupo que compunha a AAPPE. A Galeria de Arte da EMPETUR se transformou em espaço disputado para mostras individuais, acentuando o *modus operandi* profissional que envolvia alguns rituais de passagem que incluía as experiências de exposição individuais e coletivas, contratos públicos e privados, enquanto práticas profissionais.

Para uma região que não possuía um mercado de arte estruturado, na qual a maioria dos marchands e colecionadores vinha do Sudeste, o consumo de obras de artes estava atrelado, basicamente, ao novo circuitos da decoração arquitetônica. Conectar o setor das artes plásticas ao setor de expansão do turismo seria uma estratégia viável ao explorar uma das temáticas mais estudadas pelos artistas plásticos locais: a cultura popular. Desta forma, aqueles artistas que tinham como objeto de pesquisa em suas produções a cultura popular, representada de forma figurativa, passariam a ser mais consumidos enquanto artistas que se comunicavam com o campo do artesanato e do imaginário popular.

A perspectiva de consolidação de um turismo que se apropriasse da cultura pernambucana e de todo o seu território foi vertente fértil do planejamento turístico de Pernambuco, personificada através de Olímpio Bonald (sócio e criador da AAPPE) e do poeta Francisco Bandeira de Melo, enquanto representantes da EMPETUR. A atividade idealizada, neste momento, refletia uma tendência voltada à “cultura do povo”, à interiorização, às tradições pernambucanas e ao seu patrimônio arquitetônico e histórico, peculiar ao processo histórico de colonização e de formação do território brasileiro e por sua vasta influência holandesa.

Várias ações foram feitas no intuito de se propagar o turismo pela valorização da cultura, como: a elaboração do Calendário Turístico de Pernambuco (1969-1970), que objetivava elencar eventos relacionados à EMPETUR; a criação do Pátio de São Pedro, para realização de eventos populares; e demais estudos relacionados à atividade, como zoneamento de áreas de interesse turístico. A organização e visão de turismo, empreendidas pela EMPETUR, tornaram-se referência na época. Segundo Bonald (1978), a busca por qualificação e por estudos na área do turismo fez com que as ações da equipe de Nilo Coelho deixassem de ser predominantemente “intuitivas, para se tornarem referência no planejamento

e na organização do turismo no final da década de 1960 e início da década de 1970” (BONALD, 1978, p. 09).

Assim, a AAPP cria em abril de 1970, através da articulação realizada entre o poeta Olímpio Bonald, mentor intelectual da EMPETUR e sócio da AAPP, uma feira de arte no Pátio de São Pedro.



Figura 33: Diário de Pernambuco. FEIRA DE ARTE. Recife, 20 mar. 1970.

A Feira de Arte da Associação de Artistas Plásticos era aos moldes de uma feira livre de “cultura *hippie*”. O intuito era popularizar a produção artística ligada à associação através do investimento direcionado para o setor de turismo. A ordenação dos espaços históricos da cidade passaria a ser utilizada como espaços de caráter técnicos e funcionais, garantindo um mercado profissional de vendas de obras.

Nesse momento, as disputas com os artesãos eram operacionalizadas no campo dos incentivos públicos, haja vista que dois grandes órgãos públicos possuíam políticas de incentivo à produção do artesanato artístico: a SUDENE e a EMPETUR, ou seja, a indústria e o turismo ordenando e profissionalizando este setor.

A estratégia criada pela associação foi a de não separar os artistas dos artesãos, ocupando espaços comuns na cidade do Recife e Olinda que vinham se ampliando, nos anos de 1960, a partir das políticas de patrimonialização das cidades históricas. No caso do Pátio de São Pedro, várias casas históricas passaram a ser ocupadas por artesãos e vendedores de artesanato e apenas uma casa virou uma galeria de artes plásticas da EMPETUR, a Galeria 21. Com isso, a feira de arte passou a ser aberta para todos que se inscrevessem na Empresa de Turismo no prazo estipulado pela AAPP: pintores, escultores, gravuristas, entalhadores, etc.

Em poucos dias de inscrição, os jornais da época já registravam as inscrições dos artistas: José Malta, Ipiranga, Ismael Gouveia, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Welliton Virgolino e José Claudio, todos sócios da AAPP.

A Feira de Arte ocorria com as obras expostas sobre o chão das calçadas do pátio e nos gradis que cercam a Igreja de São Pedro. O presidente Josael de Oliveira chamava de uma “feira não convencional”, com mais de quarenta artistas escritos e as mais variadas tendências artísticas da época sendo expostas: pôsters, poemas postais, xilogravuras, pinturas, esculturas, gravuras, talhas, etc. A ideia, também, sempre foi vender as obras por um preço popular, incentivando o consumo de obras de arte para que os recifenses pudessem comprar em uma feira, aproveitando a tradição local de feiras públicas espalhadas por toda cidade e pelo estado.

A feira funcionava das 16h30 até às 23h, dentro do horário de funcionamento do novo equipamento da cidade: o Pátio de São Pedro. Durante os quinze dias de funcionamento da feira, a AAPP passou a divulgar o sucesso desta nos jornais locais, cobrando mais investimentos à EMPETUR no setor das artes plásticas. Já o setor de turismo divulgava suas novas ações dentro das jovens colunas dominicais dos jornais de Pernambuco sobre Turismo.

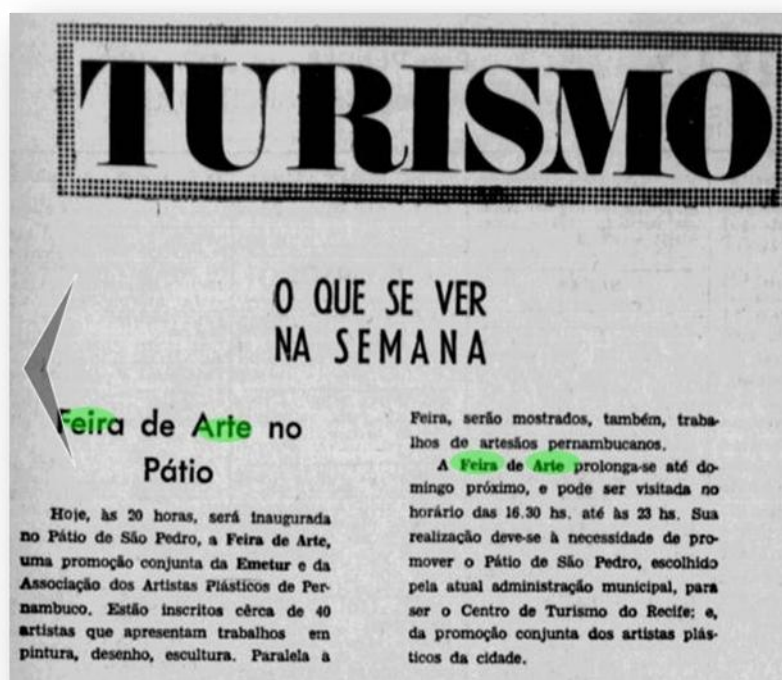


Figura 34: Diário de Pernambuco. Turismo. Recife 28 de fev, 1970.

O sucesso da Feira era bastante comentado na região, gerando disputas com a Feirinha de Artesanato de Boa Viagem, criada nos anos 1950, elaborando a ideia de se fazer a edição da Feira de Arte da AAPPE de 1970, no Primeiro Jardim de Boa Viagem. Além disso, o prefeito da cidade de Olinda passou a estudar as possibilidades de se criar uma feira de arte aos moldes da Feira do Pátio de São Pedro na área do sítio histórico de Olinda.

A Feira de Arte também tinha o aspecto de confraternização de uma geração jovem de artistas que estavam procurando espaços para vender suas obras. Aqueles que se destacavam, em termos de venda na feira, conseguiam uma exposição individual na Galeria 21, no Pátio de São Pedro. Com isso, os vetores políticos e culturais que criaram um diálogo multifacetado entre Arte e Turismo, passaram a gerar novas possibilidades de profissionalização das atividades, ligadas às artes plásticas, envolvendo uma expansão do campo das artes que não só dependia dos poucos museus e dos seus salões. Sendo assim, a expansão das práticas profissionais no campo das artes plásticas no Brasil estava em pleno diálogo com a profissionalização de setores como o de turismo e comércio de bens simbólicos.

A possibilidade de uma feira de arte surge como um recurso de negociação direta do produto gerado pelo seu trabalho, sem intermediários. Norbert Elias (1995)¹⁷⁵ propõe que as distintas configurações que arte e artistas assumem historicamente estão correlacionadas a variações do lugar do artista diante de seu público e, contrastando “artistas artesãos” e “artistas livres”, os que hoje encontraríamos de modo preponderante, vincula as relações dos artistas com seu público às relações de classe. Segundo Elias, o “artista artesão” dependia das demandas de um público de aristocratas que não tinha o conhecimento da sua arte, mas sim o poder de estabelecer o que teria ou não valor artístico. Isto porque pertencia à classe à qual os artistas estariam subordinados, da qual dependeriam para sobreviver e para a qual criariam seu trabalho. Já o “artista livre” dessa submissão teria o poder de criar produtos e padrões artísticos que seu público estaria interessado em conhecer e, eventualmente, em aceitar¹⁷⁶.

Neste momento estava em discussão no campo das artes de Pernambuco que tipo de trabalhador profissional era o artista plástico. Se este era um agente detentor de uma rotina, de práticas técnicas e assertivas, de códigos éticos de exercício da profissão, com

¹⁷⁵Ver: ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

¹⁷⁶ Para se aprofundar no complexo debate das relações estabelecidas entre artistas plásticos e artesãos, os trabalhos e pesquisas, elaborados pela antropóloga Lígia Dabul, são de extrema importância. Sua discussão e contato com os artistas plásticos do Rio de Janeiro que hoje comercializam suas obras em feiras de artesanato, refletindo sobre as formas por meio das quais a venda de arte se liga a procedimentos criativos e a diversos atributos que costumam compor a identidade de artista, como o caráter original, individualizado e comercialmente desinteressado de sua produção. Ver: DABUL, Lígia. *Artes Plásticas em Feira de Artesanato: venda, criação, e os olhos para ver a arte*. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v.04, n. 01, p. 163-183, jun. 2014.

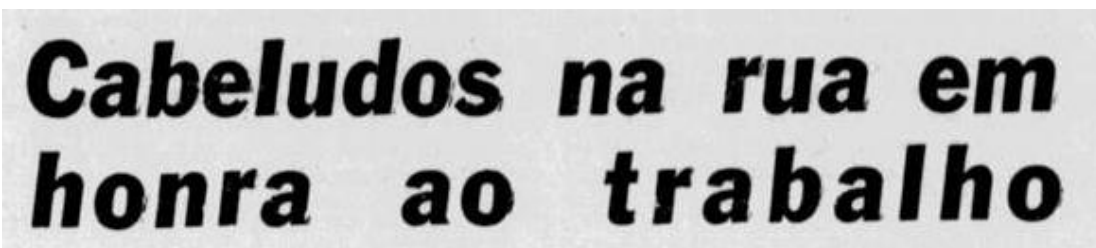
planejamentos semanais, com necessidades de locomoção, vale alimentação e seguro saúde. Ou era um trabalhador que acompanhava distante o que se vinha debatendo no campo dos trabalhadores urbanos das grandes capitais brasileiras.

As práticas e experiências nas ruas do Recife tinham virado uma constante na vida destes artistas que debatiam os benefícios da Associação para a cidade. A expansão da construção civil e a venda de painéis e esculturas para o mercado imobiliário cresciam de forma vertiginosa, sendo o mundo público o novo espaço de práticas artísticas para o artista que elaborava sua identidade profissional. Este encontro com o mundo público era também o encontro destes agentes com as causas trabalhistas que vinham sendo debatidas no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 em meio à Ditadura Civil Militar.

No entanto, o que os sócios da AAPPE estavam vivenciando ao seu redor, era o desgaste e a perseguição à classe trabalhadora do país, no fim dos anos 1960. Segundo Oliveira (1987), de fato, o que se presenciou com a implantação do regime militar foi um empobrecimento geral da massa trabalhadora, uma acentuada deterioração da qualidade da vida urbana, uma brutal repressão a todo tipo de organização popular e um disfarce ideológico requintado que apresentava o país mergulhado num reino de virtudes.

As organizações sindicais, a partir de 1964, desprovidas da função política e do papel de negociadoras do trabalhador e moderadoras nos dissídios coletivos, passam a funcionar apenas como organismos assistenciais para aqueles associados. Sem força sindical e sem direito à greve, o Executivo passa então a ser o único agente de decisão nas negociações trabalhadores-empregadores. Desta forma, os salários são definidos pelo Estado até 1978, quando surge o movimento grevista do ABC paulista.

No dia primeiro de maio de 1970, o mesmo grupo de artistas ligado à AAPPE, que realizava a Feira de Arte do Pátio de São Pedro, reuniu-se para realizar uma homenagem aos trabalhadores do Brasil.



**Cabeludos na rua em
honra ao trabalho**



Figura 35: Diário de Pernambuco. Recife 01 de maio de 1970.

A atividade foi realizada na Praça da Independência, no Bairro de Santo Antônio, centro do Recife, e reuniu alguns artistas que levaram quadros e panos pretos para se sentar em frente ao busto do Jornalista Assis Chateaubriand, obra do escultor Abelardo da Hora. Lá realizaram uma homenagem aos trabalhadores do Brasil pelo seu dia e uma homenagem ao jornalista Chateaubriand pelos Museus de Arte Regional,¹⁷⁷ que tinha inaugurado em diversas cidades do Nordeste. Aproveitaram o ensejo e realizaram uma feira de arte para vender alguns quadros. O jornal Diário de Pernambuco descreveu a atividade:

Eles, tidos tradicionalmente como inimigos do assinar ponto e obedecer a ordens de patrões, ontem, armados de panos pretos, objetos estranhos nas mãos, invadiram a pracinha e com seus longos cabelos despenteados, roupas estranhas, estenderam uma grande faixa, homenageando o trabalhador em seu dia. Alguns são hippies. Outros não. Todos artistas, pintores, escultores, trabalhadores, que escolheram o dia 1º de Maio para promover uma feira de arte, no centro da cidade¹⁷⁸.

Esta fala contempla a construção das representações em torno do artista plástico, elaborada a partir da concepção de “agentes produtores de ócio”. Neste caso, a representação

¹⁷⁷ No caso de Pernambuco, Olinda foi a cidade contemplada com a instalação do Museu de Arte Contemporânea de Olinda, em 1966, financiado pelo jornalista Assis Chateaubriand. Um dos mais importantes museus em sua tipologia na região Nordeste do país, tendo exercido ao longo da história significativa influência para o desenvolvimento das artes plásticas em Pernambuco e região.

¹⁷⁸ Cabeludos na rua em honra ao trabalho. **Diário de Pernambuco**, Recife, 02 maio 1970.

não era de trabalhadores das artes que se reuniam no 1º de maio e sim *hippies* e cabeludos que homenageavam uma categoria a qual não pertenciam, segundo o jornal Diário de Pernambuco. Artistas destituídos da identidade de trabalhadores responsáveis, que não cumpriam horários e não possuíam patrões, sendo representados como jovens da contra cultura.

A ideia da homenagem e da feira foi do artista Serlitto de Castro que não tinha encontrado possibilidades de expor suas obras em espaços no Recife. Em reportagens da época, o artista disse que chegou a procurar a Prefeitura para realização de mais feiras de arte, mas o órgão não demonstrou interesse pela falta de impostos pagos nestes eventos. Contudo, a ideia das feiras vinha tomando espacialidade expressiva e chegou a ter, no início dos anos 1970, cento e onze artistas cadastrados pela AAPP para participar de feiras.

Com essa demanda, parte do grupo da AAPP fundou, em parceria com a Prefeitura da Cidade do Recife, a Sociedade FEIRARTE do Recife, grupo que passou a gerir as novas feiras de arte e artesanatos que estavam sendo inauguradas na cidade. Segundo o pintor João Chaves, vice-presidente desta Sociedade, as feiras de arte chegaram as cifras de NCr\$ 2.000,00 (dois mil cruzados novos) por temporada, cifra expressiva para uma cidade que não tinha o hábito de consumo de obras de arte.

Desta forma, a empreitada elaborada pela AAPP em gerar reconhecimento profissional para aqueles jovens artistas que estavam lutando por novos espaços na cidade, deparou-se com o lado preconceituoso que a cultura *hippie* era tomada, justamente pelo desapego aos regimes cronológicos da vida, por conta da flexibilidade da jornada de trabalho que estes vinham desenvolvendo e por toda imagem que os novos artistas dos Estados Unidos e Europa passaram a exportar para o Brasil.

A Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco, no início, não estipulava mensalidades nem valores monetários para se associar, nem um critério fixo para classificar o que era um artista profissional, isto sendo realizado apenas no final dos anos 1970. Porém, a AAPP viu que necessitava de uma estratégia para demarcar as fronteiras das ações dos artistas sócios, estratégia que demonstraria o quanto o grupo era empenhado em práticas profissionais, longe dos amadorismos e improvisações comuns nas feiras de rua daquele período. A estratégia era para movimentar e elaborar práticas de um grupo sério e engajado pelas causas estéticas e políticas da associação e isto foi materializado através da campanha do Boicote a Pré Bienal Nacional, que iria ser realizada no pavilhão do Centro de Convenções de Pernambuco, em julho de 1970.

3.5 BOICOTE À BIENAL OU “BIENADA”?

Havia uma Bienal Internacional de Artes em São Paulo, uma Pré Bienal e uma prévia da Pré Bienal. A cidade do Recife, em 1970, sediou uma Prévia da Pré Bienal, evento que tinha como intuito reunir artistas da região Nordeste para que fosse selecionado um grupo de obras a serem expostas na Pré Bienal de São Paulo, em 1971. Logo, nessa Pré Bienal iria se escolher aqueles que representariam o pavilhão nacional da Bienal Internacional de São Paulo. Bem confuso para entendermos hoje? Imaginem para se compreender naquela época de turbulências, censuras e boicotes no final dos anos 1960?

É inegável que desde a 1ª Bienal os artistas do Brasil nela encontraram a única plataforma para a atividade das artes visuais – ou plásticas como naquela altura ainda estreitamente se denominavam. Se há nisso um erro original, pouco importa agora até porque ele determinou aspectos hoje irreversíveis na mostra. Talvez o antibiótico tenha alimentado o micróbio e o transformou num monstro. Hoje, a Sala do Brasil é uma Bienal dentro da Bienal. Nacional dentro da Internacional. E há razões fortes nas duas, que as obrigam até a viverem paralelamente¹⁷⁹.

A Bienal atravessava os anos de 1960 arrastando uma quantidade imensa de críticas ao seu modelo de exposição. Devido ao poder centralizado no presidente da instituição, intelectuais e artistas criticavam o acesso restrito da comunidade artística na organização do evento, a falta de critérios na seleção e a premiação de artistas, além do formato inadequado da exposição. Em 1963, o evento acontece definitivamente sob a gestão de uma entidade autônoma. Ciccillo Matarazzo se mantinha na direção e extingue o cargo de diretor artístico, quatro meses após o término da mostra, o golpe civil militar toma o poder no Brasil. Começa, a partir de então, uma nova etapa na relação entre arte e política, pois a instituição ficava atrelada a um regime ditatorial.

A preparação do golpe civil militar no Brasil teve o apoio das elites brasileiras, sobretudo da burguesia econômica e industrial. Já Fundação Bienal sempre manteve suas relações com o Estado, sustentando regularmente os eventos a cada dois anos. Desconfortáveis com a proximidade da instituição com o poder vigente, os artistas passaram a procurar formas para contestar a situação.

Conforme as formalidades já estabelecidas nas edições anteriores, autoridades políticas estavam presentes na Bienal de 1965. Castelo Branco, devidamente fardado, é surpreendido

¹⁷⁹ LEMOS, Fernando. “A Bienal quando nasce é para todos”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 fev. 1969.

com uma carta entregue por Maria Bonomi e Sérgio Camargo, pedindo a revogação da prisão de intelectuais, entre eles Mário Schenberg. Nesta mesma edição, Iberê Camargo contesta a Fundação Bienal, “que, na verdade, vive das subvenções dos poderes públicos federal, estadual e municipal” (SALA, 2001, p. 21).¹⁸⁰

Já na IX Bienal de São Paulo, em 1967, antes da abertura oficial da exposição, a polícia retira a obra de Cibeles Varela, considerada “ofensiva”. Dessa maneira, as críticas à mostra acentuavam-se, devido ao seu sistema de organização, à falta de coerência conceitual e à seleção e premiação de artistas. A distribuição de prêmios, segundo Jayme Maurício, resultava em contestações “contra os critérios do júri especial, que obedecia aos interesses do Itamaraty [...] que faz o maior investimento nacional na Bienal”. Podemos identificar, a partir de então, uma crise instaurada na instituição. Na terceira edição, depois de sua separação do Museu de Arte Moderna e do exílio dos seus pensadores, a Bienal de Ciccillo Matarazzo, sob a Ditadura Civil Militar e o império dos negociantes, parecia enterrar toda a fama e o respeito que havia conquistado¹⁸¹.

Eram evidentes as relações conturbadas entre arte e política nesse período e as exposições também refletiam isso. Por um lado, identificada com instituições oficiais, a Fundação Bienal manteve vínculo com o poder público e fica exposta à interferência do regime militar, assim, sofre o boicote de artistas e intelectuais.

Em 1969, com o boicote à Bienal de São Paulo, idealizado após o fechamento arbitrário de duas exposições, a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador em 1968, e a mostra dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países na X Bienal. A representação brasileira foi, naturalmente, a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto *Non à Biennale*, de que, além deste país, participaram Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália.

Segundo a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral (1983, p. 155):

As razões para o boicote têm sua origem em violentos atos de censura, praticados desde a II Bienal da Bahia (dezembro de 1968), contra seus

¹⁸⁰ Ver: SALA, Dalton. Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, p. 122-146, dez./fev. 2001-2002.

¹⁸¹ MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, 1 out. 1967.

organizadores, incluindo a remoção de obras de arte da mostra e de exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto. A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a Biennale des Jeunes (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no MAM no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica.¹⁸²

Dessa maneira, a partir de 1969, a Bienal contrariou seu principal propósito: que era atualizar o público brasileiro acerca das manifestações artísticas contemporâneas. A comunidade artística brasileira passa a discutir e se manifestar perante a atuação abusiva do poder político brasileiro. De acordo com notas divulgadas na imprensa de 1970, havia uma promessa de renovação da estrutura da Bienal de São Paulo. E a alternativa encontrada por Francisco Matarazzo Sobrinho e seus agentes culturais foi a criação da Pré Bienal, em 1970, onde eram realizadas seleções prévias de artistas em outros estados do Brasil e seguiam para São Paulo apenas aqueles escolhidos pelos júris das mostras regionais.

Em Pernambuco, a recepção do ideal de uma prévia aparece já em fevereiro de 1967, em uma pequena nota no Jornal Diário de Pernambuco, comentando a ideia de Ciccillo:

Com o objetivo de dar à representação brasileira mais qualidade em menor número de artistas e obras a serem incluídos nas bienais internacionais e alterando o critério da seleção por júris nacionais, a Assessoria da IX Bienal de São Paulo recebeu uma sugestão do presidente da Fundação, Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, no sentido de ser estudada, para 1968, a realização de uma Bienal exclusivamente nacional. Desse modo, nos anos pares haverá uma exposição a ser considerada prévia das Bienais dos anos ímpares, devendo servir para selecionar artistas brasileiros e, conseqüentemente, permitir à nossa representação impor com mais ênfase as suas possibilidades.¹⁸³

A primeira Bienal Nacional de São Paulo ou Pré Bienal, como mencionado anteriormente, visava a construir um critério para a escolha da representação nacional para a XI Bienal de São Paulo (1971), como consta no regulamento da mostra. O regulamento da Pré Bienal foi organizado pela Assessoria de Artes Visuais da Fundação Bienal de São Paulo.

De acordo com a documentação gerada pelo evento, a Fundação Bienal efetuou cinco mostras prévias regionais nas cidades de: Belo Horizonte, Recife, Brasília, Goiânia e Belém. Em cada uma destas mostras estava presente um júri formado por um membro enviado pela Fundação Bienal e outros membros escolhidos de acordo com o critério de cada região.

¹⁸² AMARAL, Aracy. **Arte e Meio Artístico**: entre a feijoada e o x-burger (1961/1981). São Paulo: Nobel, 1983, p. 155.

¹⁸³ Prévia da Bienal de Artes de São Paulo. **Diário de Pernambuco**. Recife, 05 fev. 1967.

As fichas de inscrição, indicando o local de nascimento dos artistas participantes, apresentavam um dado interessante: havia artistas de todos os Estados do Brasil, menos Piauí e Maranhão, além de estrangeiros naturalizados ou radicados no país, que figuraram entre os duzentos e cinquenta e oito selecionados em todo o Brasil. Para a escolha da representação brasileira da XI Bienal de São Paulo foi constituído um júri de cinco críticos de arte, dois estrangeiros e dois nacionais indicados pela Fundação Bienal: James Johnson Sweeney, dos Estados Unidos; Romero Brest, da Argentina; Marc Berkowitz, do Rio de Janeiro; Hugo Auler, de Brasília; e um nacional, eleito pelos artistas participantes na Pré Bienal, Lisetta Levy, de São Paulo.

Em Recife, a Prévia da Pré Bienal Nacional, foi realizada em julho de 1970 nos pavilhões da Feira de Comércio e Indústria de Pernambuco – FECIN –, no Parque da Jaqueira, Zona Norte do Recife. Participaram delegações de artistas dos estados: Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão.

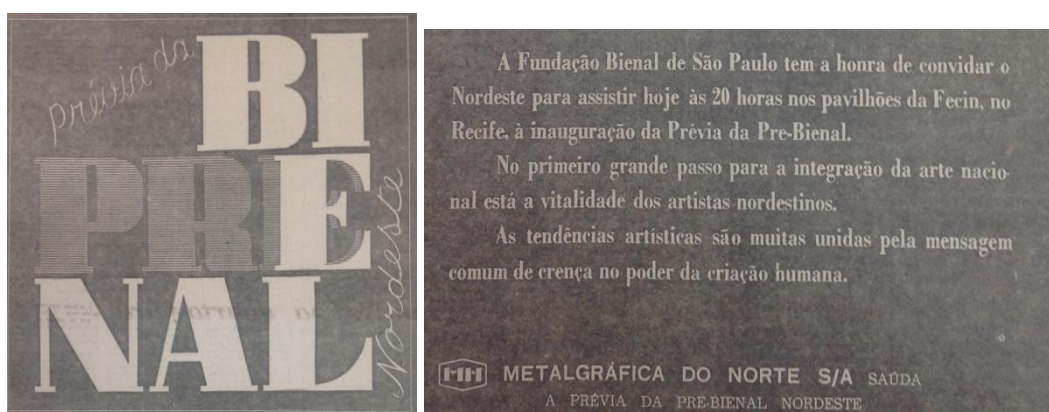


Figura 36: Jornal do Commercio. Caderno 1. Recife 15 jul. 1970.

Seguindo a movimentação dos boicotes disseminados pelo território nacional, o grupo que compunha a Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco passou a se reunir semanalmente para propor um boicote à mostra que tinha o intuito de produzir uma integração artística do território nacional, discurso operacionalizado pela Ditadura Civil Militar. A censura empreendida pelo regime, as edições nacionais e internacionais da Bienal foram o estopim que produziram os boicotes, incluindo a burocracia dos certames e a falta de críticos que não seguiam as normas estipuladas pela Associação Internacional de Artes Plásticas.

No Caderno IV do Jornal do Commercio na coluna dominical sobre artes, em 12 de abril de 1970, o pintor e sócio da AAPP, José Claudio, expõe suas opiniões sobre a Pré Bienal e o Boicote:

Eu José Claudio, de iniciativa própria, já não vinha há tempos mandando para a Bienal porque ela é fascista e covarde. Não digo isto com nenhuma raiva, nem vou achar ruim que ninguém participe dela. Eu chamo a Bienal de fascista e covarde como chamo de rosa a uma rosa e de macaco a um macaco. Ela é fascista porque impõe pela propaganda e pelo dinheiro os seus padrões e seus códigos de que só se conhecem as sentenças. É covarde porque deixou que os censores invadissem as suas salas e retirassem das paredes quadros que haviam sido submetidos a júri e, inapelavelmente, de acordo com a parte conhecida dos estatutos aprovados. Isso sem falar na auto censura a que o próprio júri se submete, de modo que só se pode expor na Bienal folhas de Alface. Assim sendo, não mando agora como já não vinha mandando antes as minhas coisas para a Bienal, mesmo que essas minhas coisas não passem de folhas de alface¹⁸⁴.

O texto de José Claudio expunha parte da indignação da categoria de artistas plásticos nacionais que enxergavam contradições nas formas de conceber a Bienal. Sua crítica circulava elementos políticos e estéticos que partilhavam a elaboração dos ideais das Bienais no Brasil. A Bienal ao se institucionalizar enquanto fundação passou a negociar sua movimentação política com todos os regimes políticos instaurados no país. Sendo assim, os projetos de nacionalização da mostra estavam em pleno diálogo com as políticas de integração nacional implementadas pelo regime no final dos anos 1960.

De acordo com a pesquisadora Natália Morato era possível identificar três frentes de atuação governamental no âmbito da cultura no período da ditadura: a primeira de censura a determinado tipo de produção cultural considerada de oposição ao governo ou nociva à cultura nacional, a segunda de investimento em infraestrutura em telecomunicações, e a terceira, de criação de órgãos governamentais destinados a planejar e a implementar a política cultural oficial. Ações que se coadunavam com o projeto de modernização do país e com as políticas de integração e segurança nacional, mas que também favoreceram a consolidação da indústria cultural no país¹⁸⁵.

A política cultural da ditadura foi marcada pela ideologia de integração e de segurança nacional, segundo a qual a identidade nacional e os valores tradicionais seriam norteadores da produção. Essa ideologia sustentou as principais intervenções do Estado na cultura. Neste período, a extensão da lógica do planejamento estratégico, reinante na economia, ao campo da cultura permitiu o que se pode chamar de “racionalidade administrativa”, segundo a qual as ações eram planejadas por órgãos estatais, como, por exemplo, o Conselho Federal de Cultura e implementadas por órgãos criados especificamente para tais funções: DAC, FUNARTE,

¹⁸⁴ CLAUDIO, José. Folhas de Alface. **Jornal do Commercio**. Caderno IV. 12 abr. 1970.

¹⁸⁵ Ver: FERNANDES, Natália Ap. Morato. A Política Cultural à Época da Ditadura Militar. **Revista Contemporânea**, v. 3, n. 1 p. 173-192, jan./jun. 2013.

entre outros. Essa racionalidade administrativa era extremamente criticada pelos artistas que viam nela um canal de iniciativas meritocráticas, fomentando os grupos de boicote pelo país.

Toda a movimentação do boicote à prévia da Bienal em Pernambuco foi noticiada pela imprensa local e nacional, gerando controvérsias e várias interpretações sobre a prática. O presidente Josael de Oliveira passou a ser apresentado pela imprensa como líder do boicote, recebendo censuras sistemáticas às suas práticas profissionais executadas enquanto desenhista cartográfico na SUDENE. Formava-se uma nova disputa entre os associados e o novo grupo liderado pelos pintores: Francisco Brennand, João Câmara e a desenhista Maria Carmem, estes que faziam oposição ao boicote.

O posicionamento da Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco era contrário ao caráter competitivo e paternalista que cercava o empreendimento. Além disso, as práticas de censura tinham motivado diversas sucursais da Associação de Artistas Plásticos do Brasil, como a de São Paulo e a da Guanabara, a expor a necessidade de se boicotar a mostra. Segundo Josael de Oliveira, presidente da AAPP da época, boicote decretado pela AAPP baseou-se nas seguintes posições, conforme se vê na matéria abaixo.

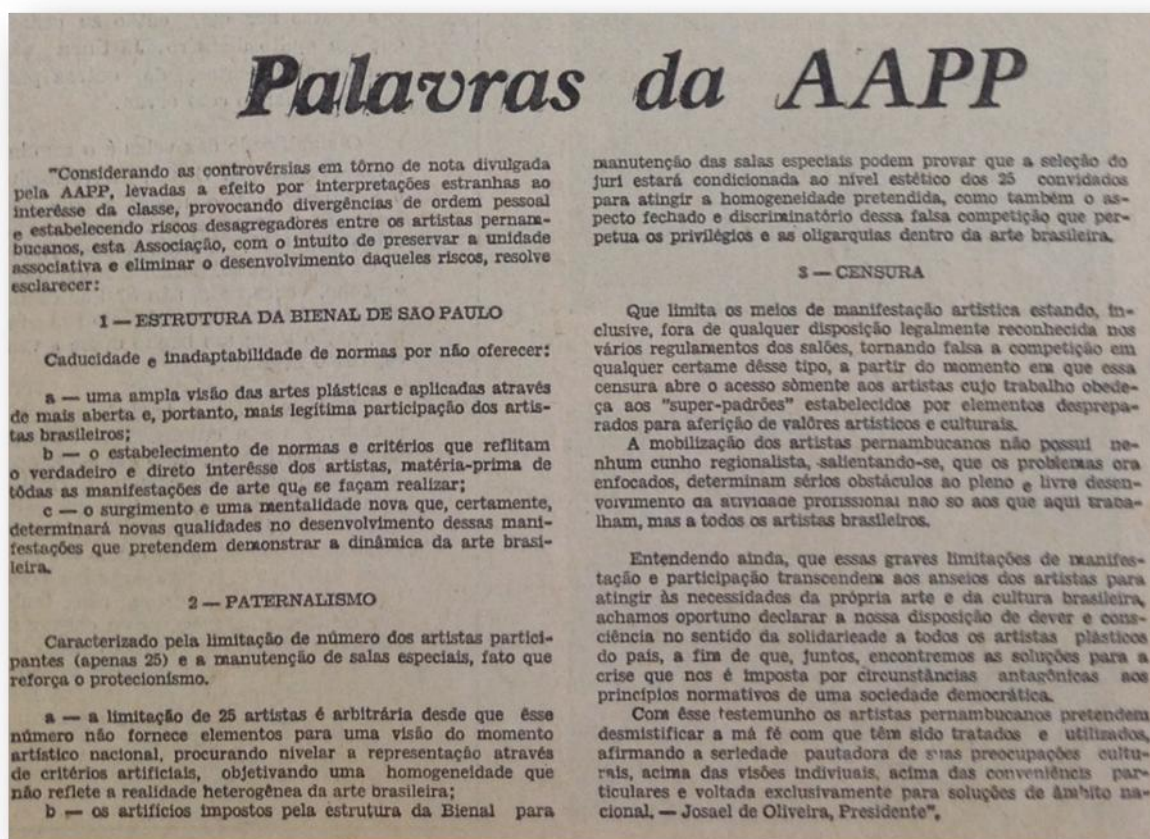


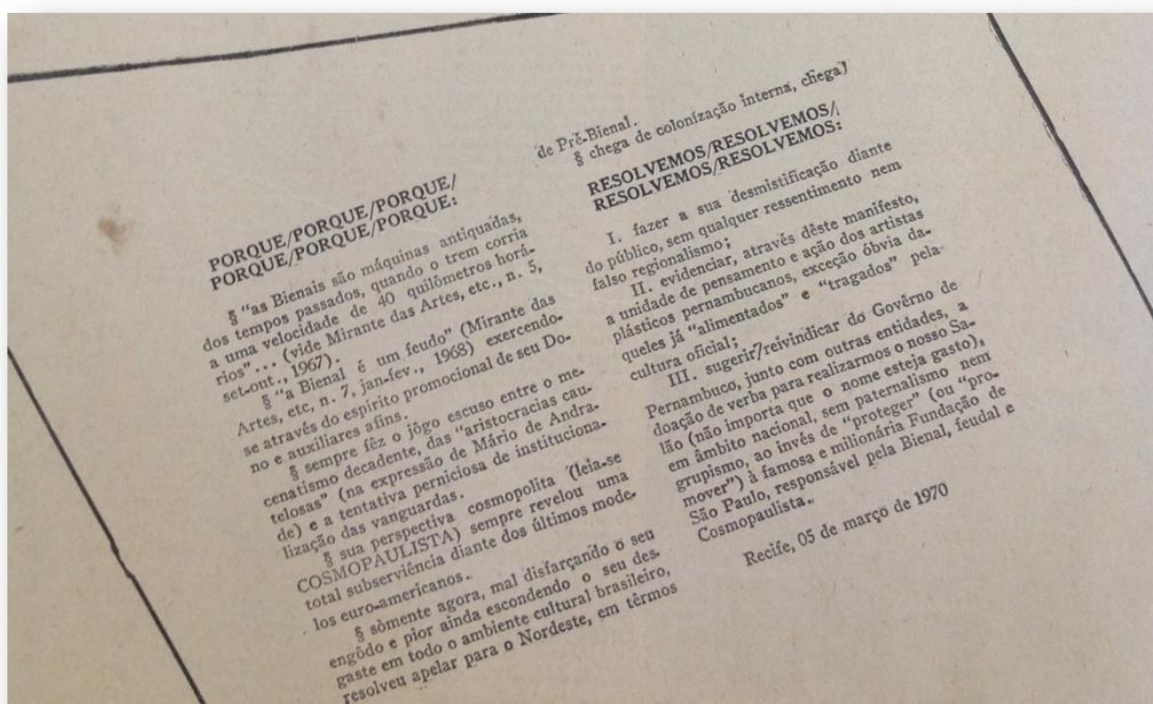
Figura 37: Jornal do Commercio. Caderno IV. Recife, 12 de abr. de 1970.

O manifesto pelo boicote, redigido pela AAPP, baseava-se nas seguintes proposições: 1. Contra a estrutura caduca da Bienal; 2. Contra o paternalismo; 3. Contra a censura. Com isso, alegando incoerência artística e falta liberdade de criação, vários artistas aderiram ao boicote local e regional. Ressaltando que parte dos artistas que boicotaram a Pré Bienal, já tinham enviado suas obras para seleção, mas que posteriormente não retiraram a posição, não assinando nenhuma de suas obras para o citado evento.

As proporções publicitárias que o boicote tomava passavam a dar mais visibilidade às ações realizadas pela AAPP, em que críticos de arte e jornalistas nacionais sugeriam conexões entre o boicote local e o movimento internacional do boicote à X Bienal de Artes Plásticas de 1969, para a qual muitos países, inclusive os Estados Unidos, negaram-se a enviar trabalhos alegando a existência de uma censura sistemática a trabalhos que apresentavam temáticas sobre política e erotização.

O grupo de Pernambuco também alegava o descaso e o esquecimento que, há vinte anos, a Bienal praticava em relação aos artistas do Nordeste, e que somente depois que muitos artistas do Rio e São Paulo deixaram de participar dela, a instituição lembrou do Brasil. Ainda afirmavam que anteriormente, os artistas nordestinos enviavam seus trabalhos e eles eram devolvidos sem menos serem abertos, selecionados, julgados e simplesmente não tomavam conhecimento deles.

Um trecho do manifesto do Boicote foi publicado pelos jornais da cidade do Recife em março de 1970. De forma artística, o manifesto descrevia:



A ideia levantada pelo grupo Pró Boicote seria que o Governo do Estado de Pernambuco continuasse realizando os Salões de Arte sem a tradicional distribuição de prêmios, mas sim com a aquisição das obras dos artistas que fossem selecionados. Essa iniciativa demonstrava a necessidade e dependência que o grupo tinha do mecenato estatal, gerando contradições e debates intensos no meio referente a este patrocínio.

Desde o início das movimentações em torno da AAPP, o ideal de unidade de pensamento de classe era reivindicado e problematizado por muitos, uma representação social e política de homogeneização erguida para sustentar uma possível identidade profissional dentro do campo das artes. No entanto, essa problemática esbarrava na heterogeneidade de ideias que circulavam entre os membros da associação. Na dinâmica do grupo havia muitos dos sócios que passaram a viver das galerias de arte e instituições privadas que garantiam a compra e circulação das obras, produzindo uma fissura entre os que acreditavam no mecenato exclusivo do Estado e aqueles que tinham suas trajetórias profissionais asseguradas pelos caminhos institucionais privados.

Sendo assim, o primeiro embate interno surgia a partir da publicação do manifesto pelo Boicote à Pré Bienal. O grupo de artista que assinou o manifesto era composto por: Josael de Oliveira, Wellington Virgolino, Anquises, Guita Charifiker, Adão Pinheiro, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Wilton Souza, Cildo Mário, Dila, Conceição Cahú, Jobson Figueiredo, Silvia Pontual, Emanuel Bernardo, Jorge Tavares, Violeta Sarmento, Hercílio Farias, Aluísio Braga, Ismael Caldas, João Valença, Ypiranga Filho, Roberto Lúcio, Tônico Mendonça, Zezé Malta, Valdir Coutinho, Edilson Queiroz.

Desta lista, os artistas: Francisco Brennand, Maria Carmem, João Câmara e Sergio Guerra (coleccionador), foram mencionados como artistas que também tinham assinado o boicote, mas que após a publicação alegaram que não tinham apoiado nenhum manifesto, gerando um conflito entre os dois grupos expostos nas páginas dos jornais locais. Estes jornais viraram um campo de batalha artístico: de um lado estava o Diário de Pernambuco, que noticiava positivamente a chegada da Prévia da Bienal em Recife, do outro lado, o Jornal do Commercio, que publicava as repostas de Josael de Oliveira contra o boicote.

O Diário de Pernambuco pertencia aos Diários Associados, ligado aos grandes empresários de São Paulo, como o seu Presidente Assis Chateaubriand, amigo pessoal de Brennand que vinha, intensivamente, publicando seus textos contra o boicote e contra a associação que ajudou a criar, como veremos agora.

3.6 PRÉ-RAFAELITAS AVISAM: NÃO ESTAMOS EM GREVE!

O pintor e ceramista Francisco Brennand constantemente investia na expansão das suas redes de sociabilidades, estruturando um valioso capital social para sua produção. Ele era amigo de um seleto grupo de empresários e industriários do Sudeste como o presidente da Fundação Bial: Francisco Matarazzo Sobrinho e o presidente dos Diários Associados, Assis Chateaubriand, além de ter um constante hábito de se comunicar por cartas, expedidas com o brasão das Indústrias Brennand, informando sobre sua produção artística e sobre as condições familiares.

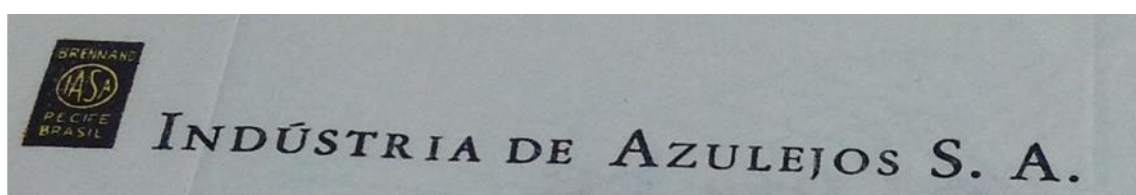


Figura 39: Brasão e Logomarca da Indústria de Azulejos Brennand.

No momento em que o Boicote foi publicado com seu nome em apoio, Brennand enviou imediatamente uma carta a Matarazzo negando o apoio e desautorizando a utilização do seu nome no noticiário. Essa movimentação de Brennand produziu efeitos entre outros artistas locais, pois sua capacidade de articulação com políticos e empresários era assegurada pelos seus capitais políticos, culturais e financeiros, utilizados no campo das artes em todo país.

O fato de um boicote à Pré Bial não agradar, em hipótese alguma, uma censura sistemática que vinha sendo instaurada nos veículos de comunicação nacionais, fez com que o grupo liderado por Francisco Brennand publicasse no Diário de Pernambuco em 24 de março de 1970 a seguinte matéria:

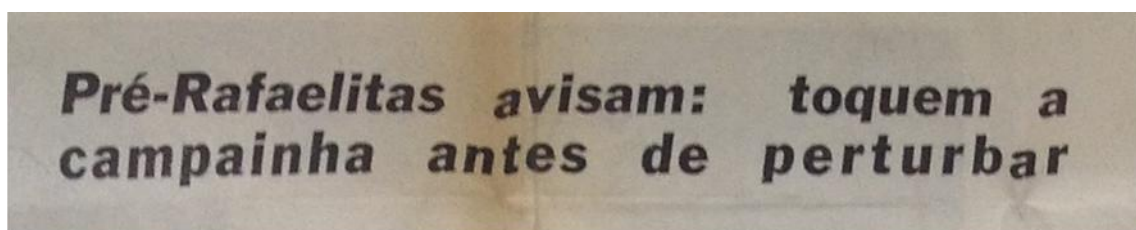


Figura 40: Diário de Pernambuco. Terceiro Caderno. Recife, 29 de mar. 1970.

Uma matéria que ocupou toda página do terceiro caderno do jornal, trazendo o depoimento dos artistas: Brennand, João Câmara, Orley Mesquita, Maria Carmem e Sérgio

Guerra alegando suas posições contra o boicote e afirmando que seus nomes foram inseridos sem permissão na lista de artistas a favor.

A alusão aos Pré-Rafaelitas, iniciativa de Brennand, comparava o grupo da AAPPE ao grupo de jovens artistas ligados à *Royal Academy* de Londres, século XIX, que fundou a Irmandade Pré-Rafaelita, composta por: John Everett Millais (1829-1896), William Holman Hunt (1827-1910) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).

O grupo dos Pré-Rafaelitas do Século XIX tinha um caráter de sociedade secreta e almejava realizar uma reforma na arte britânica mediante a recuperação do modelo dos pintores florentinos do *Quattrocento*. Em sua tarefa, o grupo era conduzido pelo incômodo em relação ao preciosismo da arte oficial, que levou, na França, os pintores do grupo de Barbizon e Courbet na direção do realismo.

Ao contrário destes, os Pré-Rafaelistas propunham como solução ao artificialismo da arte acadêmica a retomada dos pintores anteriores a Rafael (1483-1520). Para eles, o responsável por toda a insinceridade da arte diante da natureza. Trata-se então de voltar ao tempo em que os artistas eram artífices "sinceros e fiéis à obra de Deus", a natureza, e se empenhavam em copiá-la de modo simples e direto, sem o filtro das formas pré-estabelecidas da pintura acadêmica. Ou seja, Brennand rebatia a inserção dos artistas da AAPPE ao mundo profissional e burocrático, defendendo a retomada do artista artífice, teoricamente mais "livre", que produzia dentro de uma temporalidade exclusiva, romanceada.

O editorial da matéria abriu a página comparando o Boicote à Bienal com a atitude do poeta Mallarmé, no século XIX, ao se sentir um "poeta em greve" ao propor uma rebelião ao sistema de mecenato da burguesia francesa, ao que Mallarmé chegou a parar de vender seus livros em nome de um projeto de autonomia na produção artística no campo das artes parisienses no século XIX.

Contudo, o autor do editorial do Diário de Pernambuco, que não assinou a matéria, perguntou-se: "Mas o mecenato teria mesmo desaparecido? Que diferença há entre a proteção que um artista recebe de uma Fundação ou do Estado? Creio que nenhuma"¹⁸⁶. O autor colocava em questão o projeto de autonomia que o grupo da AAPPE vinha mobilizando através de um boicote, mas com contradições naquilo que se almejava: trocar a bienal por um salão estadual. Ele completava sua crítica ao afirmar que "os artistas do Recife não se enquadravam nas razões de Mallarmé, eram pobres como este, mas "não tão bons como este".¹⁸⁷ Abrindo, dessa maneira, para os depoimentos dos artistas contra o boicote, em formato de texto crítico.

¹⁸⁶ Pré-Rafaelitas avisam: Toquem a Campanha antes de bater. **Diário de Pernambuco** Recife, 29 mar. 1970.

¹⁸⁷ Idem.

O primeiro texto foi o de Brennand, parabenizando a ideia da Fundação Bienal em promover prévias em todo território brasileiro, “abrindo caminho para aqueles que por muito tempo se achavam injustiçados”. Brennand ainda afirmou que só estava escrevendo aquelas palavras por ter sido citado no texto do boicote sem autorização, expondo seus reais interesses individualistas:

Não sou de natural associativo, nem sociável, nem partidarista, nem ao menos um “aristocrata cauteloso”, antes um aristocrata suicida, desde que não estou à procura de ajudar também. Duas atividades me preocupam: olhar as coisas até onde minha vista alcança e remar contra a corrente. Segundo me parece, aos artistas, esta é ainda, uma atitude permitida e, sobretudo, a maneira de não se deixar levar pelas aparências. Nenhuma cautela, porém muito teimosa, para tudo ver e, repito como Fernando Pessoa: “ver como um danado”.¹⁸⁸

Brennand, naquele período, já era apresentado como um dos grandes expoentes de uma jovem geração de artistas pernambucanos que produzia murais artísticos de cerâmica para a construção civil, ramo que estava em pleno desenvolvimento na região Nordeste. Contudo, seus diálogos no campo das artes eram estabelecidos mais com profissionais da arquitetura, críticos de arte e jornalistas, do que com os grupos de artistas que se coletivizavam na cidade de Recife, como a SAMR e o Grupo da Ribeira. Brennand acionava profissionais melhor estabelecidos no campo cultural, para poder expandir suas redes de exposição e sociabilidade.

Sua aversão ao coletivo também era desenvolvida por um pleno respeito às instituições que os cercavam, alegando o exemplo de Cézanne, tido por Brennand como o “mais revolucionário dos pintores modernos” e por “respeitar as instituições que formavam o campo das artes”. E ainda complementava que “o único grupo que gostaria de ter feito parte na vida era os Pré-Rafaelitas”, pois “não era uma associação de artistas e sim uma irmandade de pintores”¹⁸⁹, com regras e movimentações mais próximas daquilo que pensava na época, em que a “força dos artistas não era medida e nem lembrada pelos seus feitos sociais e sim pelos quadros e imagens que deixavam”.

Brennand negava, teoricamente, o campo social para legitimar apenas o campo estético enquanto espaço consagrado para suas produções. Sua estratégia era construir uma identidade de artista vocacionado, solitário, místico e recluso, agregando informações históricas, clássicas e tradicionais a sua trajetória.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ Pré-Rafaelitas avisam: Toquem a Campainha antes de bater. **Diário De Pernambuco**, Recife, 29 mar. 1970.

Contudo, a pesquisa demonstrou que Brennand foi um dos conselheiros do primeiro grupo da AAPP, informação lavrada em ata de diversas reuniões no ano de 1969. Sendo o boicote uma atividade mais distante do seu posicionamento político e social, pertencente a uma família ligada à indústria brasileira, que dialogava diretamente com projetos de desenvolvimento econômico da região dentro da Ditadura Civil Militar.

Um exemplo deste posicionamento dos Brennand pode ser conferido a partir de um telegrama expedido em 21 de junho de 1961 para o Professor Pietro Bardi, na época diretor do MASP, onde Francisco Brennand repassa informações sobre sua produção e as condições políticas em Recife:

INDUSTRIA DE AZULEIZO S.A.

Eng. S. Francisco, 21 de junho de 1961

Caro Professor Bardi

Sáímos apressados de São Paulo diante da notícia que nossa terra era presa de agitadores comunistas.

Agora que os ânimos serenaram, podemos dizer que nada aconteceu de grave e que, na verdade, tudo não passou de uma justa reivindicação de classe estudantil.

Já recomencei a pintar e devo iniciar por esses dias os primeiros estudos do painel “Batalha dos Guararapes” para um edifício local.¹⁹⁰

O posicionamento do artista, no período que antecedia ao golpe, expunha um tecido discursivo operacionalizado pela elite nacional que acionava o “medo comunista” como estratégia política, em que a “agitação política” poderia ser transformada em empecilho que atrasaria a encomenda artística para as construções civis do país. O próprio Brennand já tinha participado de várias edições da Bienal Internacional e de mostras individuais articuladas por críticos e diretores de museus ligados ao circuito São Paulo – Rio de Janeiro, sobre o patrocínio e indicações do presidente da Bienal.

Outro artista que assinou a matéria contra o boicote foi João Câmara, redator de uma coluna semanal de arte no Diário de Pernambuco. Câmara sai em defesa da Pré Bienal enquanto espaço para fomentar os trabalhos no campo das artes em Pernambuco, afirmando que “não queria sair como anti-herói ou vilão”, mas estava “sendo tratado como estes, pelos amigos artistas”, e que tinha ido diretamente na redação ao periódico rival, Jornal do Commercio, pois este estava publicando as repostas da AAPP.

¹⁹⁰ BRENNAND, Francisco. Telegrama expedido em 21 de junho de 1961. **Dossiê Brennand**. Arquivo do Museu de Arte de São Paulo-MASP.

Segundo Câmara, ele soube por um repórter do jornal que quem estava divulgando os membros do boicote era o presidente da AAPP, Josael de Oliveira. João Câmara ainda esclarece que “não queria saber de Bienal ou Prévia e iria se dedicar ao Salão Nacional de Arte Moderna do ano de 1970”.

Lembrando, novamente, que foi na coluna de Jornal de João Camara do Diário de Pernambuco, que a AAPP foi noticiada pela primeira vez, e que João Camara, também, era sócio da associação. Mas que em meio ao momento complexo de pressões e perseguições instaurado pela Ditadura, estes artistas resolveram se preservar em nome de uma sobrevivência artística, política e social.

O ataque passou a ser direcionado para figura do Josael de Oliveira, tomado como líder e articulador do Boicote. O poeta Orley Mesquita enxergou no boicote “uma barca furada comandada por Josael”. Sérgio Guerra chamou o manifesto de “uma jogada do presidente para ter seu nome nos jornais e com isso se lembrar que era presidente de uma associação que na verdade não funciona”¹⁹¹. Desta forma, instaura-se um jogo de disputas e perseguições que iriam negatizar e anular algumas trajetórias artísticas como o caso do Josael de Oliveira.

A personificação do Boicote virava uma estratégia de deslegitimar a ação do grupo pertencente à associação. Muitos artistas comentavam que a luta perdia sentido quando o grupo alegava a necessidade de salões financiados pelo Estado e não por iniciativas privadas. Sendo o mecenato das produções uma questão muito debatida em um campo que lutava por um projeto moderno de autonomia estética e política da produção artística de Pernambuco.

A desenhista Maria Carmem expõe sua defesa contra o boicote argumentando que “os artistas deveriam trabalhar para superar ambos os sistemas impostos de cima para baixo: Salões e Bienais”, e que este trabalho deveria ser realizado “sem pretensões de medalhas ou prêmios”, estâncias que eram problematizadas pela presença de júris questionáveis. Ela também via na Prévia da Bienal um momento capaz de “materializar um contato político e estético” que diversos grupos de Recife vinham mantendo com o campo das artes em São Paulo¹⁹².

Maria Carmem finaliza sua defesa com a frase: “A maior dignidade do artista está no seu trabalho consciente e na sua autocrítica”. Consciência e autocrítica, elementos condicionantes para a elaboração do *habitus* profissional do artista moderno, estes capazes de produzir e problematizar o espaço em que viviam paralelos às suas produções estéticas. A fala

¹⁹¹ Pré-Rafaelitas avisam: Toquem a Campanha antes de bater. **Diário de Pernambuco**, Recife, 29 mar. 1970.

¹⁹² No caso dela, amiga pessoal do Historiador da Arte e Museólogo Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, e que expôs no MAC na exposição “Jovem Arte Contemporânea” – JAC em 1960.

da artista Maria Carmem celebrava a preocupação por um modelo de profissionalização dos artistas que não aprisionasse estes agentes em circuitos mediados apenas por regras da associação.

O artista profissional não seria um técnico reproduzidor de comportamentos mecânicos de uma classe a serviço de um projeto. O profissional das artes plásticas produzia saberes sobre suas condições de vida, colocando constantemente os sujeitos e valores em destaque, como principal obra da modernidade no campo do trabalho artístico. As necessidades especializadas passam a surgir a cada momento: bienais, prévias, salões, galerias, mostras, mercados e indústrias, sendo o agente profissional das artes um problematizador dos caminhos que estes espaços iriam desdobrar.

As respostas do grupo da AAPP às críticas ao Boicote também foram rápidas, isto porque o próprio Brennand abre um canal direto de disputas quando finaliza sua defesa ao fazer um trocadilho da sigla inglesa PRB: *Pre-Raphaelite Brotherhood*, podendo ser entendida como *Please, Ring Bell*, que em última estância queria dizer: “Favor, tocar a campainha ou Antes de Perturbar Avise!”.¹⁹³

A resposta da AAPP veio da seguinte forma:



Figura 41: Jornal do Commercio. Caderno IV. Recife, 12 de abr. 1970.

O grupo da AAPP responde, principalmente, às falas de Brennand, em matéria ilustrada com uma foto do jovem Josael de Oliveira demonstrando alguns quadros a uma visitante do Salão Azul, que a AAPP tinha realizado em 1969. O texto que acompanhava a matéria é intitulado da seguinte forma: “BADALADAS, BADALADAS”, e assinado por dois sócios da

¹⁹³ Pré-Rafaelitas avisam: Toquem a Campainha antes de bater. **Diário De Pernambuco**, Recife, 29 mar. 1970.

AAPP, os artistas Ismael Caldas e José Gouveia, estes chamam o editor do Diário de Pernambuco de “infantil” e que “recorre a erros primários” revelando “ignorância do fenômeno de arte”. Cita o caso do artista francês César Baldacini, que recusou o “prêmio pesquisa” da IX Bienal SP por não aceitar “migalhas”. Sendo este caso, segundo estes artistas, “coerente”, contudo o exemplo da “incoerência” seriam os posicionamentos de João Câmara, que para eles não fazia “pintura e sim tintura”, atendendo às encomendas diárias de “uma certa patronese” não informada.

Segundo os artistas em reposta:

Então se vê uma página inteira do terceiro caderno da edição dominical, gasta a toa com raivinhas de aristocrata ofendido e, de tão irritado, quase suicida (não sabe o quanto está morto) e um ofício de pintor mui atarefado era pintar para atender às encomendas aristocráticas que lhe assegurava aos vinte e pouco anos o título de: INSIGNIS PICTOR, ou seja, um gênio municipal com plenos poderes para criar ou não outros tantos assim lhe sejam simpáticos e obedientes, obediência é fundamental. É bom deixá-lo em seu ócio criador – Ah! O nobre pintor! É bom que reconheça ainda com matizes frouxos de sarcasmo à sua *toir d'ivoire*. Programa natimorto, amigo, é isto: o viver açucarado no doce embalo paternalista de Ariano Suassuna, em meio às folhagens brennandianas, tão vendidas pelo Jessé, que conseqüentemente é, reconheçamos, *noblesse oblige*, um pintor de gênio.¹⁹⁴

Este trecho revela múltiplas chaves de análises que envolveram a vinda da Prévia da Bienal para o Recife, e a instauração de um *habitus* profissional dos artistas diante de um velho modelo de articulação social e política defendidos pelas elites locais. O peso das condições econômicas dos artistas que se colocavam a favor da Bienal era levado em consideração como fatores de vinculação direta entre as elites que estavam à frente deste processo.

A Prévia da Bienal veio para o Recife a partir da articulação direta entre estâncias ligadas ao governador de Pernambuco, Nilo Coelho, e o presidente da Bienal, Francisco Matarazzo. O interesse em cumprir os projetos de integração nacional vinculados ao regime ditatorial era aplicado por diversas práticas políticas ligadas às áreas da cultura, turismo, patrimônio histórico e artes empreendidas pelo governador.

O sucesso de vendas dos painéis de Brennand também podem ser justificados pelo seu relacionamento direto com as políticas desenvolvimentistas e de integração nacional implementadas em Pernambuco por Nilo Coelho, este ligado à Aliança Renovadora Nacional

¹⁹⁴ “Com licença, estamos trocando a campainha”. **Jornal do Commercio**, Recife, 12 abr. 1970.

(ARENA) e que foi indicado pelo governador Paulo Guerra¹⁹⁵ para as eleições indiretas do governo do Estado em 1967, tendo como vice o Deputado Salviano Machado.

O governador tinha como secretário da Casa Civil: Paulo Fernando Craveiro, jornalista que durante algum tempo escreveu sobre artes nos jornais locais, mas que em 1969 articulou a realização de uma exposição de pinturas de Di Cavalcante sobre o patrocínio do Governo. Fernando Craveiro foi escolhido pelo governador para organizar a Prévia da Bienal em Recife, depois da bem sucedida recepção da rainha da Inglaterra ao visitar o Recife em 1969. Este mesmo secretário atuava como uma ponte direta entre alguns artistas e o governador e tinha mostrado empenho nas articulações necessárias estabelecidas entre o campo das artes e o da política.

A disputa que se formava a partir deste evento demarcava a existência de um grupo de artistas ligados diretamente aos poderes políticos e financeiros da época, que tinham como meta expandir e integrar o campo das artes em Pernambuco. Brennand aparecia como uma espécie de mentor e modelo ideal de práticas no campo das artes dos anos 1960. Seu grupo era formado não só por João Câmara e os outros artistas, que se manifestaram contra o boicote, mas também pelo escritor Ariano Suassuna.

Brennand e Suassuna estudaram juntos na Faculdade de Direito do Recife e durante os anos 1960 formaram um grupo com César Leal e Tomás Seixas, para trocar ideias aos domingos, se intitulando: “Academia dos Emparedados”. Desenvolveram diversos projetos juntos, como os desenhos do figurino da primeira encenação da peça teatral: O Auto da Compadecida.

Ariano Suassuna era professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco e um dos “Cardeais da Cultura”, do recém-criado Conselho Federal de Cultura, sendo convidado por Paulo Craveiro para compor a comissão Julgadora da Prévia da Bienal junto com o jornalista e crítico do Jornal do Brasil Walmir Ayala, o editor Harry Laus, da Editora Abril. Juntos selecionaram para a Prévia da Bienal setenta trabalhos e durante a mostra escolheram vinte e cinco trabalhos para compor a Bienal Internacional.

Esses cruzamentos políticos, que materializam vetores de sociabilidade entre estes intelectuais, demonstram-nos a complexidade que foi boicotar ou ser a favor desta mostra.

¹⁹⁵ No seu governo, instituiu a Fundação de Desenvolvimento Municipal de Pernambuco (FIAM), órgão encarregado da integração dos programas municipais e estaduais, vinculado à Secretaria do Interior e Justiça e substituiu a Imprensa Oficial por uma empresa de economia mista, a Companhia Editora de Pernambuco (CEPE). Era conhecido pelo codinome de Governador Estradeiro. Implantou a Fundação de Ensino Superior de Pernambuco (FESP), hoje Universidade de Pernambuco (UPE). Eletrificou mais de duzentos distritos, vilas e localidades da Zona da Mata, do Agreste e do Sertão.

O governador Sarney¹⁹⁶ declarou que “sua administração estimulava as artes no Maranhão, tendo realizado, por duas vezes, o Salão Portinari”. Também estava “investindo no campo da educação” ao contratar novos professores para o Estado, para lecionar desenho e pintura para as crianças maranhenses. Ainda informou que autorizou divulgar nas rádios locais e jornais impressos o apoio dado à Fundação Bienal e ao Presidente da Fundação.

A Fundação Bienal, em reposta ao governador do Maranhão, informou que “pretendia nos próximos anos realizar a Prévia em outros estados do Nordeste” e que “o Maranhão estava sendo cotada para a próxima mostra”.

A imprensa local produziu matérias que indicavam um “certo sucesso” que foi a Prévia, com a visita de mais de mil pessoas em um único dia, com funcionamento das 15h até às 22h, número expressivo, para região.

O governador de Pernambuco Nilo Coelho, sua esposa e o Presidente da Fundação Bienal, Francisco Matarazzo, inauguraram a mostra, cortando a fita, como podemos ver na imagem abaixo:



Figura 43: Diário de Pernambuco. Inauguração Solene da Prévia Bienal. Recife, 16 de jul. 1970.

Houve a presença da Banda Marcial da Polícia Militar de Pernambuco, tocando a música “Pra Frente Brasil”, demarcando o tom nacionalista e integrador da mostra, e a presença de pinturas de cavaletes foi a mais expressiva, com algumas instalações em número menor, e “nada de vanguarda”, segundo a imprensa da época, referindo-se às performances e *hapennings*, prática que teria um potencial em fazer alusão ao boicote ou crítica dos artistas à prévia.

¹⁹⁶ Sarney tomou posse como governador do Estado do Maranhão em 31 de janeiro de 1966, com a coligação UDN e Arena (partido da Ditadura) e endossado pelo presidente Castelo Branco, Sarney venceu de forma esmagadora, com o dobro de votos do segundo colocado, Costa Rodrigues.

Ao discursar na inauguração, o industrial Francisco Matarazzo declarou que “a região era admirável não apenas na presença da conquista do seu desenvolvimento”, mas pela sua integração a um projeto de manifestação artística coletiva: “a exposição que hoje se inaugura é o primeiro passo dado no sentido de uma integração nacional da arte”.¹⁹⁷ Matarazzo ainda aproveitou para oficializar a criação do Prêmio Cultural Recife que iria oferecer quinze mil cruzeiros aos artistas de Recife que mais se destacassem nas mostras prévias e na Bienal Internacional, prêmio este oferecido pela empresa Metalgráfica do Norte S/A.

Em seguida, usando das palavras do governador Nilo Coelho, Matarazzo conclui sua fala:

A mostra veio proporcionar aos jovens participantes uma grande chance e um estímulo ao seu trabalho criador, ao qual o Governo de Pernambuco empresta sua sensibilidade e sua crença proclamando que a mesma representa a integração regional e nacional da arte. Ao escolher o Recife como ponto geográfico e cultural da prévia, a Fundação Bienal de São Paulo o fez com o espírito voltado para a objetividade das coisas. É o Recife a sede da SUDENE, órgão desenvolvimentista do Nordeste. Assim também é a sede da realização artística que antecipará os valores econômicos¹⁹⁸.

O caráter político da mostra expôs os ideais de integração, desenvolvimento e industrialização que o campo artístico estava movimentando em todo Brasil. A Prévia da Bienal vinha acompanhada de um projeto técnico e político que necessitava de artistas capazes de dialogar com todos estes ideais. Contudo, a ligação direta do Presidente da AAPPE, Josael de Oliveira, com a rotina da SUDENE, colocava-o em contato com o outro lado do projeto desenvolvimentista: o autoritarismo, acordos escusos, benefícios para as terras natais dos políticos.

Desta forma, o primeiro grupo da AAPPE manteve contato com as políticas da SUDENE, através de Josael de Oliveira e José Claudio, que além de funcionários desta, eram também integrantes da Associação de Servidores da SUDENE, criando uma cultura de associativismo, debates sobre consciência classe e sobre causas trabalhistas dentro da própria SUDENE e sobre profissionalização e burocracia, em meio aos acontecimentos políticos da época.

A Prévia da Bienal passou pelo Recife e ajudou a proliferar um movimento a favor do Boicote às Bienais em todo país. A sucursal da Associação Internacional de Artistas Plásticos, em São Paulo, e a Associação de Artistas Plásticos da Guanabara, no Rio de Janeiro,

¹⁹⁷ Instalada a 1º Pré Bienal de Arte do Nordeste. **Diário De Pernambuco**, Recife, 16 jul. 1970.

¹⁹⁸ Idem.

conseguiram, diante de reuniões tensas com a diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, aprovar algumas pautas de reivindicações das Associações naquele período:

1º) Convidar dois críticos estrangeiros, de preferência latino americanos, para o júri de seleção dos artista na Pré Bienal, para a XI Bienal de São Paulo. Dos três críticos de arte restantes, brasileiros, dois serão convidados pela Bienal e um será indicado pelos artistas participantes que votarão cada um em três nomes, sendo designado para júri mais votado.

2º) Considerar não de forma rígida o numero de 25 selecionados, como consta no regulamento da Pré Bienal, podendo esse número ser um pouco maior ou menor, dependendo do que decidir o júri de críticos de arte com base na qualidade das obras apresentadas.

3º) Solicitar à sua acessória de Artes Visuais, integradas pelos críticos de arte: Antonio Bento, Geraldo Ferraz e Sergio Ferro que estudem:

a) Organização da Sala Panorâmica Nacional, considerando as obras apresentadas à Pré Bienal de São Paulo;

b) Sugerir os critérios e indicar os nomes para a constituição de um grupo de trabalho encarregado de organizar a sala história de gravura brasileira;

c) Estudar e planejar a realização de uma reunião nacional de artistas e críticos de arte que se realizará no auditório do Pavilhão Armando de Arruda Pereira, por ocasião da Pré Bienal de São Paulo.

4º) Estudar a concessão de bolsas de estudo no país para artistas participantes na Pré Bienal de São Paulo.

5º) Adiar o encerramento das inscrições para o dia 30 de abril (São Paulo e Guanabara) e para o dia 5 de maio (nos demais estados) considerando que a Pré Bienal somente poderá se realizar em São Paulo na segundo quinzena de setembro, uma vez que o pavilhão estará ocupado até 30 de agosto com a I Bienal do Livro.¹⁹⁹

Essas medidas foram sugeridas pelos dois grupos, São Paulo e Rio de Janeiro, em reuniões tensas e acirradas por motivos de rixa construída entre ambos, em que as reivindicações foram acatadas com algumas modificações pela Fundação. O papel do crítico de arte e do júri, indicados pelos próprios artistas, tornou-se um objetivo forte a ser defendido, diante da crise de legitimidade instaurada nos salões e mostras de arte conservadoras por todo país. Estas associações lutavam pelo reconhecimento profissional não somente dos artistas plásticos, mas também das estâncias que compunham o campo artístico nacional: o crítico, o júri, o museólogo. Com isso, esperava-se mais credibilidade e legitimidade profissional ao adotar critérios que tinham os artistas como agentes de controle sobre as escolhas.

¹⁹⁹ Artistas Fazem sugestões para a Pré Bienal de São Paulo. **Última Hora**, São Paulo, 22 abr. 1970.

A AAPP sai do Boicote fragilizada e o grupo do presidente Josael de Oliveira passa a investir nas frequentes reuniões em lugares públicos, tentando dar um caráter mais ilibado e profissional ao grupo. As reuniões deixaram de ser na Galeria Retiro em Olinda e vão para uma sala na EMPETUR, sendo todas as chamadas das reuniões publicadas nos jornais locais.

O grupo deu prosseguimento a alguns projetos como: a Exposição dos Novíssimos de Pernambuco, com o objetivo de incentivar, divulgar e premiar os novos valores das artes plásticas em Pernambuco e uma exposição itinerante de artes, aos moldes do “Trem das Artes” do MAC/USP. Em 1970, a AAPP investiu em maiores contatos com a Associação Internacional de Artistas Plásticos e solidificar o contato estremecido com instâncias públicas como o Governo do Estado de Pernambuco e Municipal, a Empresa de Turismo de Pernambuco, a Empresa Metropolitana de Turismo e a Universidade Federal de Pernambuco.

Ao identificar a crise instaurada pós o boicote, Josael de Oliveira tenta elaborar uma política de correspondências frequentes com o diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Walter Zanini, este que passa a ajudar e informar sobre todas as exposições e possibilidades de movimentar a nova cena de artes de Pernambuco. A associação chegou a esboçar planos para a implementação de um Centro de Comunicação e Recursos Audiovisuais, que se encarregaria de fazer documentários sobre os novos artistas de Pernambuco para serem exibidos em cinemas nacionais.

A partir deste contato entre Zanini e Oliveira, a AAPP explorou as possibilidades de expandir os ideais da Associação pelos âmbitos nacionais e internacionais, e também a se utilizar da correspondência institucional da associação para pedir conselhos ao experiente Zanini, gerando abertura para críticas dos associados ao acusarem Josael de Oliveira de se utilizar do canal associação para benefícios próprios:

Professor Zanini gostaria que me possibilitasse uma apresentação ao Clarival de Prado Valadares, para ver se há probabilidade de realizar uma individual minha na Galeria Goeldi, 1º quinzena ou 2º quinzena de março de 70, quando estarei por lá. Acredito que a Goeldi não seja tão comercial quanto as demais e, como os meus trabalhos são de difícil vendagem, pensei nela, pois os mesmos não estão no padrão de beleza decorativa que a burguesia gosta e pode comprar. Não sei se é muita pretensão minha, mas sinto que não tem mais sentido, eu expor outras vezes apenas em Recife (aqui já tive três individuais). Tenho bastante cuidado com meu trabalho, além de ter consciência do que faço, e, por outro lado contribuem um pouco, para minha segurança sem falsa modéstia, os insistentes elogios partidos de Virgolino,

Samico, Câmara, Maria Carmem, José Claudio, Anchises, Abelardo da Hora e outros, ao me credenciar e colocar entre os melhores de Pernambuco²⁰⁰.

A delimitação do espaço de produção e a venda rotineira das obras renovavam as possibilidades de atuação do jovem artista que transformava os *slides*, que montava para as apresentações da SUDENE, em suporte para sua arte. Seus *slides* não deviam ser confundidos com arte decorativa, esta em plena expansão através dos escritórios de arquitetura e decoração que se multiplicavam pelo território brasileiro, identificados como “arte menor” ou “arte burguesa”, que só servia para atender uma classe que não se aprofundava nos estudos da produção artística, ineficaz na elaboração de saberes mais críticos e conscientes, consciência, critérios para produzir novos artistas capazes de acompanhar o começo, o meio e o fim da inserção da sua obra no mercado.

Contudo, a atuação de Josael de Oliveira como presidente da AAPPE começou a ficar desgastada a partir das publicações da imprensa sobre o Boicote que o veiculavam como protagonista do manifesto. Em alguns telegramas para Zanini, o artista pernambucano discutia a temática tratando-a como uma espécie de “fofoca” construída pela imprensa local contra sua pessoa. Em depoimento concedido a um blog, Josael de Oliveira fala sobre o ocorrido:

Nessa época, aconteceu um fato lamentável provocado por uma “fofoca” da sucursal do Jornal do Brasil em Recife numa reportagem equivocada e irresponsável, publicada por esse veículo (Jornal do Brasil, domingo, 1º e 2ª feira, 2/3/70), com informações inventadas pela jovem estagiária, o que viria a provocar desentendimentos entre os pintores convidados “oficialmente” pela Bienal e minha pessoa. E um fato manipulado aconteceu nesse ínterim, quando um inexpressivo colecionador e outros “amantes das artes” ávidos para aparecerem na mídia, intrometidos na questão e por interesses pessoais, esse assunto foi comentando irrestritamente em Olinda e Recife, posicionaram-se a favor desses pintores convidados, desviaram o assunto principal em questão e eu fui mal interpretado, alvo de inveja e de mesquinhos e parcos ataques pessoais do tipo “ele está querendo um lugar ao sol...” numa precipitada e contraditória reportagem no Diário de Pernambuco (08.03.1970)²⁰¹.

Essas intrigas iriam reverberar nas sociabilidades do campo das artes em Pernambuco, gerando uma disputa entre o grupo da AAPPE e a “Panelinha de Brennand”, título usado por Josael de Oliveira nas correspondências pessoais para Walter Zanini. Em 1971, o Jornal Diário de Pernambuco inicia uma espécie de campanha contra a presidência de Oliveira à frente da AAPPE, divulgando as reuniões da associação cotidianamente, mencionando a necessidade de se trocar a presidência de uma associação que desde 1969 só teve um único

²⁰⁰ Arquivo MAC/USP. Fundo MAC/USP. Telegrama de Josael de Oliveira para Walter Zanini. Recife, 15 de set. 1970.

²⁰¹ Disponível em : <<http://artistaplasticojosaeldeoliveira.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

presidente. Em tom de crítica, os periódicos locais passaram a acusar as iniciativas tidas como “exclusivistas” do presidente em frente à entidade artística.

Dois anos após os ataques, em 1974, não aguentando mais a perseguição, críticas e censuras realizadas por órgãos repressores da Ditadura e pelos jornais locais, Josael de Oliveira sai da SUDENE, sai da AAPP e vai para Europa tentar expor suas obras no velho mundo. Em última matéria, nos anos 1970, o Diário de Pernambuco publicou um texto de Valdi Coutinho sobre a ida de Josael de Oliveira para Europa, intitulada: “Nossos Pintores Lutam Sozinhos” (Diário de Pernambuco, 1974), exaltando a coragem do pintor em se retirar da AAPP e partir para Europa para explorar novos caminhos e seguimentos da arte.

3.7 O SEGUNDO GRUPO: SAI JOSAEL, ENTRA O TÍTULO DE PROFISSIONAL

A questão da profissionalização surgiu quando resolvemos nos juntar. Antes, em Recife, nas artes, era tudo muito solto. Aí, o poder não podia mandar mais, não é? Minha criação tinha que ser livre. Você deixa de ser amador, liberta-se, você passa a ser um profissional. A profissionalização foi um grito contra todos estes poderes²⁰².

A profissionalização enquanto pauta discutida por uma agenda política no campo das artes plásticas em Pernambuco se transformou em um assunto rotineiro e com fôlego mais intenso nos anos 1970. Era fruto da coletividade e cruzamento de ideias de diversos artistas plásticos ligados ou não a espaços coletivos.

De acordo com a crítica de arte Clarissa Diniz, que desenvolveu uma pesquisa sobre o segundo grupo, que passou a se chamar: *Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco*, em 1979, o grupo inseriu o termo “profissional” para diferenciar os critérios de seleção e apresentação dos sócios e sua atuação enquanto entidade.

Foi durante os anos 1970 que se ampliaram concepções diferenciadas acerca do que era ser artista, “abarcados pelos ideais de pesquisa e crítica”. Ampliou-se consideravelmente o número de artistas que se declaravam profissionais sem ressalvas, provavelmente como reação de adaptação dinâmica às transformações que vinham ocorrendo no campo artístico da cidade: como a criação de novas instituições, das leis de incentivo fiscal, a diminuição da ebulição do mercado (DINIZ, 2008).

²⁰² FIGUEIREDO, Jobson. Entrevista concedida a José Brito em 08 jan. 2016.

Com a luta pela redemocratização brasileira, as discussões sobre cultura adquiririam uma dimensão que não possuíam ao longo do regime militar. Na realidade, aconteceu uma retomada de um debate iniciado na semana de 1922 e que foi interrompido com o movimento de 1964. Toda discussão a respeito da identidade nacional, somada à questão do incentivo e do estímulo que deveria ser dado à cultura brasileira, passou a constar da agenda política do país. Veio a criação do Ministério da Cultura, vieram as leis de incentivo fiscal e esta discussão cresceu principalmente quando se percebeu que a produção cultural também era uma fonte produtora de riqueza e que ela pode e deve se articular com outros setores da vida nacional. Os artistas plásticos passaram a se especializar cada vez mais para negociar o forte mecenato público do Estado que viria através do *boom* dos editais públicos.

Nas décadas de 1980 e 1990, as políticas públicas para a cultura caracterizaram-se pelo que se conhece por “Estado mínimo”, ou seja, a intervenção estatal no sentido de democratizar a cultura é diminuída em favor do mercado, que passa a definir para onde os recursos privados serão encaminhados. Entramos na fase dos incentivos fiscais (Lei Sarney e Lei Rouanet), que têm por objetivo atrair investimentos das empresas privadas para a área da cultura, oferecendo como contrapartida deduções no Imposto de Renda devido.

É também no final dos anos 1970 que a “profissão do Artista Visual” passou a ser reconhecido pela Classificação Brasileira de Ocupações, em 1977, e pelo Ministério do Trabalho e Emprego, documento normalizador do reconhecimento para fins classificatórios, sem função de regulamentação profissional, da nomeação e da codificação dos títulos e conteúdos das ocupações do mercado de trabalho brasileiro. É ao mesmo tempo uma classificação enumerativa e uma classificação descritiva. O reconhecimento da profissão trazia benefícios como: o reconhecimento da atividade pelos órgãos públicos, Previdência Social, Ministério do Trabalho e todos os outros da administração pública, possibilidade de registro em Carteira de Trabalho; os autônomos poderão recolher suas RPA's.

Outro fator de expansão dos ideais de profissão no campo das artes plásticas e visuais do país, segundo Durand, foi a luta pelo direito de sequência das obras, uma forma típica de direito de autor em artes, que consiste em um percentual sobre os lucros em vendas de obras de artes plásticas que deveria reverter para as artes ou seus herdeiros. Segundo o sociólogo, com a consolidação dos mercados de bens culturais, desde os anos 1960, e com a profissionalização de intermediários entre obra e público surgiram condições favoráveis para uma regulamentação federal das questões de direitos autorais a partir da Lei nº 5.988/73 (DURAND, 1989).

Aqui em Pernambuco, a atmosfera ia mudando, após a ida de Josael de Oliveira para a Europa, a Associação fica desativada até 1979 quando ressurge com o novo nome: Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco. Segundo a análise dos documentos consultados e informações obtidas, a nova AAPP/PE teve início com um encontro informal realizado na segunda quinzena do mês de dezembro de 1979, no prédio da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE –, que apoiou o movimento.

Participaram deste encontro os artistas: Val Bonfim, Maurício Silva, Maria Tomaseli, Sérgio Diletiere, Marcos Cordeiro, Ricardo Pessoa, Carlos Henrique, Silvio Hansen, Francisco Neves, Fernando Guerra de Souza, João Batista de Queiroz, Fernando Farias Guerra, Silvio Meliconico, Kaoto Saito, José Barbosa, Terezinha Albuquerque, Sérgio Lemos, Adelson de Oliveira, Flávio Gadelha, Lígia Celeste e Petronio Cunha, além de Nazareno Petrúcio do setor de artes visuais da FUNDARPE, Antonio Carlos Santana do Grupo Tarefa de Assuntos Culturais e Alberto Cunha Melo, Diretor do DAC – Departamento de Assuntos Culturais da FUNDARPE.

O multiartista Silvio Hansen, presidente da AAPP/PE entre 1989 e 1990, em entrevista concedida a esta pesquisa, descreveu que, em meados do fim dos anos 1970, foi surpreendido por uma matéria veiculada pela imprensa local, em que um famoso médico, com consultório no bairro de Boa Viagem, região metropolitana da cidade do Recife, iria realizar uma exposição de quadros no Museu do Estado de Pernambuco. De prontidão, Silvio Hansen resolveu agir:

Arrumei uma roupa de médico, luvas, um estetoscópio, e uma maca. Fui para o Pátio do Carmo, no Centro do Recife, e fiz uma faixa, onde dizia: Ofereço consultas artísticas de médico! A ideia era que quem quisesse consulta, eu iria pintar um quadro na hora para pessoa, e dar como um remédio. O resultado é que fui preso, encaminhado para delegacia, acusado de exercer o exercício ilegal da profissão de médico. Tentei argumentar com o delegado: O médico pode fazer exposição de arte, eu não posso oferecer consultas? Quem é o profissional? Com isso, tomei uma cana braba de quinze dias²⁰³.

Essa performance demonstra como a disputa pelo reconhecimento profissional passou a estar presente, não somente na rotina do campo legal do exercício profissional, mas na rotina estética da criação destes agentes que pleiteavam o *status* profissional. E com o intuito de reorganizar uma associação da classe, os artistas decidiram realizar uma reunião em 17 de

²⁰³ HANSEN, Silvio. Entrevista concedida a José Brito em 05 jun. 2014.

janeiro de 1980, eles buscavam dar assistência e representatividade ao grande contingente de pintores, desenhistas, gravadores, escultores, visando a promover o mercado de arte, criar oportunidade para novos artistas e possibilitar a abertura de ateliers integrados, além de um local para reuniões e outras atividades de incentivo às artes plásticas. Desta reunião, ficou decidido, por unanimidade, a (re)fundação da AAPP/PE e foi designada pelos presentes uma comissão de oito membros com a incumbência de elaborar um anteprojeto de estatuto.

A referida comissão ficou assim constituída: Sérgio Lemos, Fernando Guerra, João Valença, Sávio Teixeira, Luiz Pessoa, Silvio Hansen, Nazareno Petrúcio e Wilton de Souza. O anteprojeto ficou pronto e aprovado em assembleia que contou com a presença de mais de sessenta artistas. Finalmente, após convocada a assembleia de eleição, realizou-se no dia 13 de fevereiro de 1980, por votação de escrutínios secretos, com voto ativo e passivo livre e facultado a qualquer dos fundadores, todos os presentes, a composição dos nomes para o período administrativo inicial de um ano, os quais foram empossados, ficando assim composta a diretoria:

CONSELHO DELIBERATIVO

Presidente: João Batista de Queiroz

Vide Presidente: João Cavalcanti Valença

Dir. Cultural: Ladjane Bandeira

Vice Dir. Cultural: Fernando Guerra

Dir. Adm. e Financeiro: Silvio Hansen

Vice Dir. Adm. e Financeiro: Luiz Pessoa

Dir. de Comunicação: Sérgio Lemos

Conselho Consultivo: Welington Virgulino, Montez Magno, Ismael Caldas, Marcos Cordeiro, Francisco Neves

Conselho Fiscal: Mary Condim, Fernando Guerra de Souza, Paulo Bruscky.

Concretizada a (re)fundação da AAPP/PE, passou ela a funcionar no endereço provisório na rua 27 de janeiro, 181, Olinda/PE, no Centro Cultural Luiz Freire, configurando-se como a primeira sede provisória da associação. Numa carta/convocação aos artistas, datada de 22 de março de 1981 foi convocada uma assembleia geral para o dia 02 de abril de 1981, às 20h, pela primeira vez em sede própria, no bairro da Boa Vista.



Figura 44: Fachada da Sede da AAPP-PE.

Para distinguir um artista profissional de um artista amador, os membros da Associação fizeram uso de um critério específico, que aplicavam aos artistas que procuravam se filiar ao órgão, segundo Figueiredo, em entrevista:

Para ser aceito como sócio, o artista tinha que ter participação devidamente comprovada em pelo menos três exposições coletivas ou uma individual, sendo necessário que os locais dessas exposições coletivas sejam legitimadas por aqueles que julgarão se os candidatos a sócios eram ou não aceitos.²⁰⁴

Uma vez associados, os artistas recebiam uma carteirinha que certificava a sua condição de artista:

²⁰⁴ FIGUEIREDO, Jobson. Entrevista concedida a José Brito em 08 jan. 2016.



Figura 45: Carteira de sócio da AAPPE

Teoricamente, por exemplo, quem possuía a carteirinha da AAPPE recebia benefícios, como a entrada gratuita em museus, o direito de expor na sede do órgão, bem como o aval para realizar determinados “serviços” que exigiam atestados de capacitação profissional, como outrora ocorria em relação à Lei Municipal de Obras de Arte em Edificações do Recife²⁰⁵. Na prática, alguns sócios se queixavam do fato de que quase nenhum museu do mundo reconhecia este documento. Maria Carmem, desenhista e sócia da associação, afirmou em entrevista para crítica de arte Clarissa Diniz, em 2006:

Fui em várias reuniões nessa Associação, e tinha até a carteirinha! Acho até que eu ainda tenho. Aí eu ia viajar e diziam: Ah, leva a carteirinha, que para entrar em museu você não paga! Aí eu levei e ninguém sabia nem o que era aquilo (DINIZ, 2008, p. 80)²⁰⁶.

Algumas ações complementaram o portfólio da Associação nos primeiros anos de re-fundação, tais como: 1. Fiscalização da Lei Municipal de Obras de Arte em Edificações do Recife; 2. Intermediação entre artistas que tinham interesse em ter seus trabalhos adquiridos por construtoras; 3. Concurso para Ilustração do Bilhete de Loteria Federal de 1973 e a capa da Lista Telefônica da Região Metropolitana do Recife; 4. Articulação com instituições nacionais e internacionais para exposições de artistas locais, como o caso do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP.

²⁰⁵ De acordo com Jobson Figueiredo, em entrevista, A Lei Municipal de Obras de Arte em Edificações do Recife vem de longa data. A ideia partiu do escultor Abelardo da Hora, em 1960, que a sugeriu ao prefeito Miguel Arraes. Entretanto, somente em dezembro de 1980, foi sancionada a Lei nº 14.239, pelo prefeito Gustavo Krause. Em 1989, a AAPPE/PE junto com o Movimento Unificado Constituinte Popular (MUCP), conseguiu que a Lei de Obra de Arte em Edificações passasse a valer para todo o Estado.

²⁰⁶ Depoimento de Maria Carmem para Clarissa Diniz, publicado no livro: DINIZ, Clarissa. **Crachá**: aspectos da legitimação artística. Recife: Massangana, 2008.

Durante trinta anos de funcionamento, a Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco chegou a ter quase cem sócios ativos. Nos anos de 1990, ela fez parte da implementação da Lei de Incentivo à Cultura do Estado de Pernambuco, conseguindo aprovar a inclusão da Lei Municipal de Obras de Arte em Edificações do Recife nos Planos Diretores dos municípios de todo o estado de Pernambuco. Contudo, a associação finalizou suas atividades, segundo diversos relatos de membros, por conta de brigas entre os sócios, prestações de contas financeiras, guarda da documentação em arquivos pessoais, etc.

Sua maior contribuição foi elaborar um *habitus* profissional para o campo das artes plásticas e da cultura em Pernambuco ao produzir percepções, opiniões, desejos, crenças, gestos e um conjunto inesgotável de produções simbólicas. Dentro deste conjunto dialético de linguagens profissionais que iriam estruturar o *habitus* profissional, a burocracia surge como elemento instaurador, estruturando-se uma organização burocrática dentro de novos espaços, em que os artistas passam a ocupar. Formalismo, profissionalismo e impessoalidade passam a fazer parte de um novo projeto ontológico do ser artista em Pernambuco e no Brasil.

Desta forma, o artista plástico profissional seria aquele capaz de elaborar projetos para sua produção estética e sua carreira, arquivando suas trajetórias em mídias sociais capazes de elaborar seus percursos de lutas, sucessos e derrotas. Assim, o fazer artístico profissional instaura-se, nesse contexto, como uma forma de criar, ordenar, configurar, articular e expressar uma dada realidade.

Nessa experiência estão implícitas as configurações de vida do indivíduo, pautadas dentro de valores coletivos e expressas a partir de uma materialidade própria, possibilitando, com base nas propostas dessa linguagem, alterações culturais e sociais de todo um grupo. É necessário, pois, conhecer as diferentes linguagens pelas quais os artistas se expressam profissionalmente e de que forma as trajetórias pessoais e artísticas repercutem em sua produção.

Sendo assim, na próxima seção, irei analisar outro campo que articulou o seu projeto de profissionalização paralelo ao dos artistas plásticos: o campo da arquitetura e a profissionalização dos arquitetos. Linguagem esta que produziu mediações, negociações e disputas de extrema importância para compreendermos como a profissionalização de uma área não se constitui solitariamente e sim em contato com múltiplos setores.

4 “COMPLEXO ARTE - ARQUITETURA”: ARTISTAS PROFISSIONAIS vs ARQUITETOS PROFISSIONAIS

Um retrato é a prostituição da arte. Prefiro viver como arquiteto. É uma profissão que tem uma tabela de honorários (HÉLIO FEIJÓ, 1951, p. 101).

Há divórcio entre a arquitetura e a pintura? Penso que o que há é mais um desquite amigável. Arquitetos e pintores radicalizaram suas posições de artistas puros (JOÃO CAMARA, 1970, p. 14) .

Quando tinha uns sete anos de idade, minha filha me perguntou o que eu fazia no trabalho. Respondi que ensinava as pessoas a desenhar. Ela me encarou, incrédula e falou: “Quer dizer que elas esquecem?” (HOWARD IKEMOTO, 2015, p. 10).

A tensão entre arte, técnica e mercado demarcou a trajetória da profissão dos arquitetos e a produção do projeto arquitetônico durante muito tempo. Atualizar essa discussão significa incorporar novas temáticas que caracterizam o presente momento histórico, compreendendo, no entanto, que outras são re-elaboradas enquanto outras tantas permanecem candentes desde então. Uma síntese da compreensão do papel do arquiteto pode ser encontrada em “O Tratado de Arquitetura”, de Alberti, que define, de forma “apaixonada”, o que faz um arquiteto:

Aquele que, com uma razão e uma regra maravilhosa e precisa sabe, primeiramente, compreender as coisas com seu espírito e sua inteligência, e secundariamente, como organizar com precisão durante os trabalhos de construção todos os materiais que envolvem essa produção, os quais pelos movimentos de suas cargas, pela reunião e justaposição de seus corpos possam servir com eficiência e dignidade às necessidades do homem... (JAQUES, 1986, p. 201, tradução do autor).²⁰⁷

Assim, o arquiteto é compreendido como um sábio pelos seus conhecimentos de geometria e engenharia e como um humanista pelo seu conhecimento da tradição e da história. Sua expressão é o desenho que, para Alberti, é o traço de união entre a arquitetura e as matemáticas. O profissional arquiteto, se não mais é denominado sábio, continua a ter sua prática profissional marcada, até o presente momento, pela dupla dimensão já assinalada por Alberti, o projeto expressa conhecimento técnico e criação artística, requerendo sólida formação em ciências humanas.

²⁰⁷ JAQUES, Annie. *La Carrière de l'architecte au XIX siècle*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.

As profissões representam formas históricas de organização social e de categorização das atividades do trabalho que evidenciam relações políticas, sobretudo com o Estado. Significam também formas históricas de seu exercício, de identificação subjetiva dos seus membros, de expressão de valores de ordem ética, plena de significações culturais. As profissões representam também contradições e tensões entre os diferentes atores envolvidos, que procuram, historicamente, defender espaços do mercado de trabalho, assegurar clientela, remunerações condizentes, empregos, salários estáveis, reconhecimento de sua *expertise*. As relações econômicas evidenciam a relação entre profissão e mercado, indagam pelo seu futuro, dentro de uma economia de mercado, cada vez mais racionalizada e mundializada.

A história da profissionalização do arquiteto no Brasil, inscreve-se em todo o século XX, estabelecendo linhas perpendiculares que se cruzam com a profissionalização dos artistas plásticos. Compreender estes cruzamentos requer recuperar o processo de consolidação das instituições de ensino, bem como a organização legal das instituições que regulam e representam esses profissionais, considerando sempre as mudanças ocorridas na sociedade brasileira em termos econômicos, sociais e políticos²⁰⁸.

Esta seção tem como objetivo analisar as negociações e disputas empreendidas pelos profissionais das artes plásticas e da arquitetura, a partir do processo de profissionalização e institucionalização das duas atividades inseridas nas políticas desenvolvimentistas implementadas nas décadas do pós-guerra. A partir da percepção de que uma profissão não se instaura em um campo de dinâmicas e comportamentos solitariamente, ela necessita de contatos com outras esferas profissionais que articulem a possibilidade de visualização das disputas, negociações e identidades agenciadas pela profissão.

O campo artístico de Pernambuco é demarcado pelo entrelaçamento destas duas atividades a partir do momento que muitos arquitetos de formação passam a atuar como artistas plásticos, ou passam a desenvolver parcerias com artistas nos anos cinquenta. Muitas vezes, estas relações eram mediadas por políticas locais ou pelas ações da Escola de Belas Artes de Pernambuco, mas que extrapolava os sentidos herméticos de ser arquiteto e ser artistas plásticos como veremos a seguir.

²⁰⁸ A arquitetura, inicialmente, era uma especialização da engenharia. As primeiras turmas foram formadas pela Escola Politécnica de São Paulo (1899) e pela Faculdade de Engenharia do Instituto Mackenzie, a partir de 1917. A primeira Faculdade Nacional de Arquitetura foi inaugurada, por lei federal, no Rio de Janeiro, em 1945. A partir de então outras se seguiram como a Faculdade de Arquitetura Mackenzie, em 1947, no ano seguinte, a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.

4.1 COOPERAÇÕES, SÍNTESES E A QUEBRA DA BIDIMENSIONALIDADE PICTÓRICA

Durante a segunda metade do século XX, muitos artistas abriram a pintura e a escultura para o espaço arquitetônico a seu redor, como analisou o crítico e historiador das artes Hal Foster²⁰⁹. Nesse contato entre os dois campos, artes plásticas e arquitetura, Foster enxerga ora como “colaboração, ora como competição”, um encontro primordial para criação de imagens e suportes na configuração de espaços da nossa economia cultural. Do outro lado, desde o início do século XX, que a arquitetura é diretamente influenciada pelos movimentos artísticos de vanguarda que preconizavam a união entre arte e arquitetura, desde então, a relação desta com o restante campo artístico vem sofrendo alterações.

A incorporação dos debates sobre a profissionalização no campo das artes plásticas, também foi resultado direto do contato com outros setores do campo cultural brasileiro e as negociações estabelecidas com setores da arquitetura foi impactante na trajetória das artes plásticas no Brasil. A partir do momento que se desenvolveu um projeto político de desenvolvimento do país que incorporava as múltiplas ações dos arquitetos enquanto intelectuais capazes de criar uma identidade nacional urbana e funcional, empreendida nos anos cinquenta.

A dialética da arte do pós-guerra produziu não só um deslocamento da ilusão pictórica para o espaço real, mas também uma remodelação do espaço como ilusão no sentido amplo, com importantes ramificações também para a arquitetura. Cria-se uma espécie de “complexo”, como aborda Foster, para indicar como a subordinação capitalista do cultural econômico, não raro, provoca a reformulação dessas combinações arte-arquitetura como pontos de atração e/ou locais de exibição.

E não foi a toa que o desenhista e arquiteto pernambucano Hélio Feijó, um dos mentores da Sociedade de Arte Moderna do Recife ao lado de Abelardo da Hora, ao ser

²⁰⁹ No livro “O Complexo arte-arquitetura”, Hal Foster tece críticas contundentes e argumentadas à arquitetura contemporânea icônica, à relação desta com a arte, especificamente os modos de exposição e os grandes museus, e por fim às políticas culturais que envolvem estas disciplinas. Porque, como o próprio título enfatiza, as relações entre arte e arquitetura no que tange a cultura atual possuem enredamentos que o texto procura desvendar, distinguindo-os em três abordagens: a justaposição da arte e da arquitetura em conjuntos, onde as vezes uma toma o lugar da outra; a “subordinação capitalista do cultural ao econômico”, que tem como paralelos o complexo turístico – ao qual o cultural serve de maquiagem para o comércio – e, o mais ameaçador, complexo militar-industrial; e por último, a complexidade como sintoma de “um bloqueio ou síndrome neurótica” frente à naturalização das operações culturais atuais, as quais pouco conseguimos identificar, quanto mais superar, de tão intrincadas que estão em nosso cotidiano social como espetáculo.

questionado, em entrevista pela Revista O Nordeste, em 1951: “se faria retratos por encomenda?”, respondeu referendando sua profissão de formação, a arquitetura, em maior grau de importância. Haja vista que, ao acionar o campo dos honorários da prática profissional na arquitetura, Feijó consagrava a regulamentação profissional enquanto espaço de segurança para o exercício íntegro de uma profissão. Logo, essas comparações auxiliavam aos pares no entendimento e revisão dos sistemas e códigos que cada atividade estava exercendo em seus respectivos campos. O campo das artes plásticas e da arquitetura produziu relações contínuas na formação de vários artistas e arquitetos na cidade de Recife ao longo do século XX.

Os valores destas profissões eram questionados a partir da incorporação destas atividades em setores funcionais para o progresso do país nos anos cinquenta. A figura do “arquiteto profissional” é construída enquanto agente capaz de mediar conflitos entre o mundo técnico e estético em prol da construção de um espaço higiênico, funcional, belo e desenvolvido.

No caso de Pernambuco, a partir desta pesquisa, consegui mapear diversas referências que envolviam as relações entre as artes plásticas e a arquitetura, moldando este complexo e híbrido profissional que ia se reestruturando. Desde a atuação de Hélio Feijó, como arquiteto profissional e desenhista da imprensa, ele militou junto a diversos artistas, no fim dos anos quarenta, a construção da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Como também as relações entre o ceramista Francisco Brennand com os mercados imobiliários do Recife, nas décadas de 1950 e 1960, produzindo diversos painéis e murais para cidade.

No campo internacional, em 1963, foi elaborado um acordo técnico, na cidade de Nova York, entre a União Internacional de Arquitetos (UIA) e a Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP), formulando um conjunto de regras que tinham como objetivo expressar o desejo que a cooperação entre as artes plásticas e arquitetura se estabelecesse em termos de respeito mútuo por suas obras. O acordo previa que durante a formação do jovem arquiteto ele tivesse contato com os problemas fundamentais que faziam parte dos diversos ramos das artes plásticas e que os artistas plásticos também tivessem contato com os problemas que embasavam o campo da arquitetura.

Com estes objetivos, a AIAP e a UIA propuseram um conjunto de 10 princípios e normas que poderiam servir como convênio de base entre a arquitetura e os artistas pintores e escultores. Citando os três primeiros como exemplo:

I – A opinião do arquiteto na escolha de artistas para colaboração na realização de um conjunto arquitetônico deve ser preponderante. O arquiteto, autor da obra, tem que ser responsável pelo conjunto arquitetural, sendo bem compreendido que uma colaboração com os artistas convidados a participar na obra não é concebível sem um acordo completo ente o arquiteto e o artista;

II – É desejável que o arquiteto e o organismo responsável tenham toda liberdade a recorrer aos artistas de todas as nacionalidades, residentes ou não no país aonde deve realizar-se a obra;

III – Se recomenda que o arquiteto, seja a título pessoal, seja a título de representante de um cliente, da administração pública ou privada, recorra aos pintores, escultores ou artistas, em geral desde o começo do estudo da obra. Entre todos os dados que o arquiteto deve ter em conta para desenvolver o conjunto e estabelecer um plano geral, o elemento plástico é essencial (...).²¹⁰

Dentro os dez princípios, ou regras, que regulamentavam o contato entre as duas atividades, a construção hierárquica dos saberes era moldada a partir das demandas de mercado. As identidades que circulavam no exercício da profissão dos artistas plásticos eram de extrema importância para garantir o valor “aurático” da atividade do arquiteto. Os acordos de cooperação tinham como intuito, também, garantir um nicho de mercado tanto para o arquiteto como para o artista, com o intuito de demonstrar que os ideais artísticos tinham que prevalecer nesses contatos, no qual “o elemento plástico era essencial”.

A arquitetura, enquanto campo de saber profissional, lutou durante décadas para que não fosse afastada, ou até anulada, das esferas artísticas. Contudo, seu desenvolvimento, em meio às dinâmicas do capitalismo da construção civil ou do mercado de decoração, criou uma parede disfuncional enquanto uma prática das artes, sendo vista nos anos cinquenta como uma profissão capitalista e mercadológica, e não como uma arte. Desta forma, as relações com o universo das artes plásticas e visuais eram garantidas a partir do trabalho de arquitetos ligados aos modernismos das artes e da arquitetura como: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Rino Levi, além das contribuições de Le Corbusier e Walter Gropius no plano internacional.

Na década de 1950, o crítico de arte Mário Pedrosa, através de seus escritos, desempenhou um papel fundamental junto à autoestima dos arquitetos brasileiros e em prol da construção de Brasília. Em *A arquitetura moderna no Brasil*, conferência pronunciada em Paris, em 1953, Pedrosa (1981) louvava a vocação democrática que identificava na arquitetura moderna brasileira desde o início com Lúcio Costa, apresentado como um legítimo

²¹⁰ Boletim da Associação Internacional de Artistas Plásticos. **El Porta Voz Del Artista Profesional**, n. 66, p. 23. ARTE/1976.

representante da revolução de 30. Entretanto, nos anos cinquenta visualiza uma defasagem entre uma arquitetura de orientação realmente social, feita segundo o espírito de seus criadores para colocar a serviço do homem os benefícios da produção em massa (PEDROSA, 1981).

A militância de Pedrosa pró-Brasília, além de vários opúsculos publicados na imprensa, teve como objetivo estratégico a organização do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, da AICA/Unesco, que reunir-se-ia no ano de 1959, entre 17 e 23 de setembro, itinerante entre Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Esse congresso organizado por Pedrosa sob o tema "A cidade nova, síntese das artes" tinha Brasília como foco e tocou, sob vários aspectos, na natureza artística da arquitetura e na sua relevância como objeto da crítica de arte.

Pedrosa ainda produziu um dos textos críticos mais importantes da relação entre arte e arquitetura em artigo do livro “Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília”, no que coloca como problema da síntese das artes como pertinente à arquitetura moderna e argumenta a favor das vanguardas construtivas:

A integração das artes que a nova arquitetura pede excluiu as “vedetes”, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento espacial. As novas gerações de pintores e escultores estão mais próximas desta síntese. Querem fazer da arte uma atividade prática e eficaz de nossa civilização. Eis porque penetram nas escolas dos construtivos, a fim de chegar a uma verdadeira síntese, condição indispensável à criação do estilo que o mundo e o futuro esperam de nós (PEDROSA, 1981, p. 85).²¹¹

Neste texto, Mário Pedrosa ao abordar os rumos da arte pictórica argumentava em favor da arte concreta como destino inevitável para que se produza uma arte conectada a seu tempo. Coloca também um dos anseios destes movimentos, isto é, a conquista do espaço e a quebra da bidimensionalidade como condição fundamental à evolução pictórica e escultórica.

Contudo, para poder analisar as relações profissionais entre o campo da arquitetura e das artes plásticas em Pernambuco, achei necessário adentrarmos no principal espaço que mediou, durante quase quarenta anos, o contato entre estes saberes: a Escola de Belas Artes de Pernambuco. Essa escola produziu importantes deslocamentos no campo cultural da cidade de Recife ao propor, na sua criação, um espaço capaz de mediar a formação de arquitetos e artistas plásticos em prol do desenvolvimento estético e técnico do Estado de Pernambuco.

²¹¹ PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

4.2 ESCOLA DE BELAS ARTES DE PERNAMBUCO: MISSÕES DIALÉTICAS

Desde minha pesquisa no mestrado, quando trabalhei com os Salões de Belas Artes de Pernambuco nos anos trinta e quarenta, que percebi a Escola de Belas Artes cruzando, direta ou indiretamente, as trajetórias políticas e sociais dos artistas que aqui viviam. Mas o que sempre me chamou atenção era como essa instituição escolar extrapolava sua missão no campo das artes e passava a interagir com os universos políticos que na cidade do Recife iam se formando no fim da primeira metade do século XX. Desta forma, a EBAPE não era apenas uma escola de artes, mas sim uma instituição formadora de agentes críticos e politizados.

Logo na sua formação, em 1932, a Escola demonstrava sua missão com forte tom civilizatório, guiada pelo intuito de formar um gosto tradicional pelas belas artes e de famosos personagens que iriam atuar no campo da pintura, escultura e arquitetura. Contudo, pouco se questionou, até o momento, sobre quais foram às principais estratégias que mantiveram essa escola em pleno funcionamento por mais de quarenta anos em Recife? Ou mais especificamente, como se deu a transição desta escola para o Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco em 1977? Como era a convivência entre as áreas de artes e arquitetura dentro da Escola? A EBAPE tinha o intuito de formar ou profissionalizar agentes no campo das artes e arquitetura?

Se concordarmos que “a cultura escolar propicia aos indivíduos um corpo comum de categorias de pensamento que tornam possível a comunicação” (BOURDIEU, 2009, p. 205), observar a movimentação em torno dos cursos de formação profissional das artes é, então, um processo fundamental.



Figura 46: Fachada da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Fotografia de Benício W. Dias. 1956

A origem da EBAPE remonta aos debates em torno da elaboração de identidades artísticas regionais, em que a edificação de uma Escola de Belas Artes envolvia a construção de um “espaço civilizado” e centrado na elaboração do “gosto” pelas artes acadêmicas e tradicionais.

De acordo com a socióloga Simioni, as pesquisas históricas referentes às academias de arte no Brasil ainda passam pelo crivo das narrativas excludentes e anulatórias elaboradas pelo projeto do modernismo de São Paulo. As pesquisas atuais sobre a produção realizada ao longo do século XIX e no início do século XX no Brasil demonstram ser incorretas as teses de que as academias de artes teriam permanecido avessas às intensas transformações políticas e sociais ocorridas após a proclamação da República, em 1889. Tais análises têm ampliado consideravelmente a compreensão do significado histórico do termo “moderno” no Brasil, contestando o monopólio reivindicado pelos estudos canônicos sobre modernismo realizado nas décadas de 1970 e 1980 (SIMIONI, 2013, p. 07).

Para Honorato (2008), a formação do artista pode ser entendida como a organização de um processo educacional, em vista do desenvolvimento (integral e continuado) ou do acontecimento (dilacerante e intempestivo) de indivíduos como artistas, porém, desde um espaço e tempo delimitados. Tal processo se desdobra como uma investigação, algo específico, sensível e intelectual, convergente ou explosiva de uma heterogeneidade de saberes e práticas. Essa organização se desborda na referência ao sistema da arte (museus,

mercado, fontes de financiamento, crítica, público, etc.), em vista da profissionalização do artista, bem como a um processo histórico-cultural abrangente, neste caso, considerando-se a possibilidade de a arte, por exemplo, afirmar um tipo de liberdade ou intervir na distribuição dos poderes sociais, exercendo uma função crítica e política.

E não poço esquecer de mencionar que no debate internacional sobre a profissionalização dos artistas, a Associação Internacional de Artes Plásticas delegou às academias e escolas de artes a função de formação profissional de agentes de arte. A 5ª Assembleia Geral da AIAP, ocorrida em Tóquio em 1966, expressou o desejo de que o direito dos artistas que lecionavam em escolas de artes fosse salvaguardado e formulou as seguintes recomendações:

- a) Que sejam designados os artistas profissionais para os cargos de professores de arte nas escolas de educação geral;
- b) Que se limite o número de horas que os artistas profissionais deveriam dedicar as suas aulas, para assim permitir a continuação de sua atividade criadora.²¹²

Não tive oportunidade de encontrar algum documento da EBAPE que fazia referência ao cumprimento destes desejos da AIAP, mas algumas atas de reunião da escola demonstravam o constante interesse dessa instituição em preservar o direito dos professores artistas em se afastar da escola para realizar exposições nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Isso porque a escola concentrava em seu corpo docente um conjunto de artistas plásticos heterogêneos em sua produção que se encontravam no auge da sua produtividade: Vicente do Rego Monteiro, Murilo La Greca, Lula Cardozo Ayres, Reinaldo Fonseca.

Esta legitimação institucional e política construída pela EBAPE será retaliada constantemente, já na primeira metade do século XX, por alguns grupos de artistas ligados ao modernismo que anulavam as funções sociais, políticas e culturais das academias de belas artes em nome de um projeto moderno de formação autônoma. A formação artística realizada nas clássicas instituições de ensino de arte passava a ser questionada por artistas modernistas por enxergarem nelas um modelo hermético de condução no ensino, através de cópias e reproduções de escolas clássicas da pintura, desenho e escultura. Em Recife, a crítica em relação a EBAPE também era vigente:

²¹² Boletim da Associação Internacional de Artistas Plásticos. **El Porta Voz Del Artista Profesional**, n. 66 ARTE/1976.

A Escola de Belas Artes que deveria ser oficialmente orientadora e formadora da consciência artística e estética do Estado, não se desempenhava dessa incumbência à altura. Aqueles que por ela haviam batalhado, e que aparentemente a haviam renovado quando de sua instalação, logo perderam o interesse pelo real desenvolvimento da criação artística²¹³.

O discurso elaborado pela crítica e artista plástica Ladjane Bandeira contra a EBAPE materializava parte da disputa empreendida pelo grupo a qual ela fazia parte e ajudou a fundar: a Sociedade de Arte Moderna de Recife, 1948. O clássico embate entre os modernos e acadêmicos passou a ser vivenciado periodicamente nos jornais locais, construindo uma espécie de rixa estética entre dois grupos. A SAMR criticava o modelo de ensino oferecido pela EBAPE que iria contra ao processo de democratização e autonomização das artes em Pernambuco.

Porém, essa rivalidade é questionada de forma direta pelo antropólogo Dimitrovi, uma vez que artistas como Lula Cardoso Ayres, Vicente do Rego Monteiro, Reynaldo Fonseca, Aloísio Magalhães e Francisco Brennand, todos artistas considerados modernos, também tiveram algum vínculo profissional – como professor efetivo ou temporário – com a Escola (DIMITROV, 2013).

Uma demonstração do entrelaçamento ou hibridismo entre o moderno e o tradicional vivenciado nos corredores da escola pode ser constatado em uma das reuniões do colegiado do Departamento de Pintura e Escultura:

Aos trinta (30) dias do mês de novembro do ano de mil novecentos e sessenta e um (1961), realizou-se nesta escola a segunda reunião do Departamento de Pintura e Escultura, sobre a presidência do Professor Luiz Cardoso Ayres. O seguinte presidente perguntou se os professores tinham alguma sugestão a apresentar. Professor Vicente Monteiro acha que a escola deve incluir no curso de pintura a 7ª Arte, o cinema e fotografia. O referido professor disse que esta 7ª arte tem parte de cinema e o preparo do artista para técnica. Diz ainda que nos cenários dos cinemas de hoje, aproveitam-se as descobertas pictóricas, dos pintores modernos, isto é do cubismo ao abstracionismo. Professor Vicente Monteiro propôs uma sugestão para se criar no curso de pintura uma cadeira de técnica de fotografia, como elemento de publicidade para 7ª arte. Aprovada a sugestão o professor comprometeu-se de adquirir o programa de cinema e fotografia da Escola de Fotografia e Cinema de Paris. O

²¹³ Jornal de Ladjane. Subsídio para uma história da arte em Pernambuco. **Diário de Pernambuco**, Recife, 31 dez. 1972.

Prof. Luiz Cardoso Ayres, disse que vem notando a dificuldade que os alunos têm com a falta de conhecimento a esse respeito.²¹⁴

A presença do Professor Vicente Monteiro e do Professor Lula Cardoso Ayres fomentavam dinâmicas com ares modernos na escola. A inserção de técnicas de cinema, fotografia, publicidade, tinham o intuito de formar profissionais capazes de dialogarem com as práticas mais modernas que vinham se instaurando nos campos das artes pelo mundo. Ao mesmo tempo desenvolvia um debate que sempre foi presente nas instituições de arte: o papel da técnica diante dos ideais de “dom” que circulavam pelas artes.

Nesse momento, a Escola estava em pleno diálogo com as transformações políticas e econômicas do país. A ideia de progresso e desenvolvimento também passava a atuar nas pautas a serem discutidas nos corredores e colegiados da Escola. O cinema²¹⁵ era um símbolo do progresso tecnológico do campo das artes e deveria ser inserido em suas múltiplas etapas na rotina daqueles estudantes de arte.

No campo das artes do pós-guerra, expandia-se também uma nova orientação ligada ao concretismo e ao abstracionismo, a uma linguagem formal desvinculada de um compromisso com a representação do mundo contingencial. Assim, naquele momento, a arte está profundamente implicada com questões que envolviam sua incorporação ao cotidiano, e também, a absorção, em seus processos, da lógica industrial. É exatamente em torno dessas questões que é delineado, como a opção moderna de uma educação capaz de preparar o profissional de criação a enfrentar os desafios da industrialização no Brasil a partir dos anos cinquenta.

A EBAPE adentrava os anos cinquenta de maneira reestruturada. Sua condução ao mundo federalizado das universidades, realizada em 1946, incorporava “demandas universitárias” ao espaço de formação artística: vestibulares, reuniões quinzenais do colegiado, luta por mais recursos, divulgação pública dos concursos para professores e para os cursos de habilitação, além de contato direto com a política nacional que vinha reestruturando as universidades brasileiras.

²¹⁴ Ata do Departamento de Pintura e Escultura da EBAPE. 2º Sessão. Livro n. 60.19. p, 02. Arquivo Escola de Belas Artes de Pernambuco. Memorial Denis Bernardes. Universidade Federal de Pernambuco.

²¹⁵ De acordo com Maria Dora G. Mourão somente nos anos 60 que o ensino de cinema constitui-se de maneira regular e passa a ter um papel preponderante junto ao meio da produção cinematográfica mundial. Nesse período surgem os primeiros cursos de cinema no Brasil, aonde as universidades abrem espaço para um novo tipo de formação: a do realizador cinematográfico. Ver: MORÃO, Maria Dora G. Sessões do Imaginário. **Famecos**, Porto Alegre, n. 4, ago. 1999.

No início dos anos cinquenta começava a esboçar nas universidades algumas tentativas de luta por uma autonomia universitária, tanto externa como interna. Todavia, a situação é complexa, Raul Bittencourt (1946, p. 562) observa que “mesmo depois do Estado Novo, quando essa Universidade se torna autônoma por decreto, a situação não muda muito”. Multiplicam-se as universidades, mas com predomínio da formação profissional, sem idêntica preocupação com a pesquisa e a produção de conhecimento.

No entanto, será pertinente lembrar também que, de 1935 a 1945, a criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e da Escola de Ciências da UDF, posteriormente incorporada à Faculdade Nacional de Filosofia, tiveram o mérito de integrar desde o início: estudiosos e cultores da ciência, que deixaram suas marcas, formando escola. Como bem assinala Paim, a Escola de Ciências da UDF e a Faculdade Nacional de Filosofia não apenas formaram os docentes das ciências exatas, mas prepararam diversos pesquisadores que passaram a integrar os quadros do Instituto Oswaldo Cruz, do Museu Nacional, do Departamento Nacional de Produção Mineral e do Instituto de Tecnologia. O intercâmbio com instituições estrangeiras, a participação em seminários e simpósios começam a fazer parte do trabalho dos cientistas e pesquisadores, já agora de forma institucional (PAIM, 1982).

A partir da década de 1950 é visível a circulação do “ethos desenvolvimentista” pelos corredores da EBAPE, com a necessidade de expansão física e política da instituição. O regimento interno da escola estava sendo debatido periodicamente nas reuniões do colegiado para garantir o cumprimento das reais finalidades da escola: o ensino de pintura, escultura e arquitetura, além destes cursos a escola oferecia cursos livres de pintura e escultura realizados em um semestre com a finalidade de estender o contato da população com a instituição. Além disso, a década de cinquenta incorporava uma pauta de desenvolvimento da escola enquanto parte integrante de uma universidade, a incorporação no regimento das práticas de: 1. Aperfeiçoamento, 2. Especialização, 3. Extensão, 4. Pós-graduação e 5. Doutorado.²¹⁶

Sendo assim, a Escola de Belas Artes de Pernambuco foi um importante vetor para compreendermos as transformações do campo artístico de Pernambuco e o processo de profissionalização que estava sendo discutido em diversas esferas, através da publicação de

²¹⁶ De acordo com a ata de reunião do CTA de 1950 a Escola recebia de subvenção: C\$770.000.00 do governo federal mais C\$33.000.00 do Governo Estadual e mais C\$ 40.000.00 do governo municipal. Contudo, a escola tinha uma despesa orçada em C\$975.000.00, para ser empregada no pagamento do quadro de 30 professores, cada um recebendo R\$2000, mais um professor visitante e outro assistente, ainda tendo uma série de despesas com o pagamento dos outros funcionários, viagens de campo, Diretório Acadêmico, etc.

uma revista da escola, no seu aniversário de vinte cinco anos, data emblemática ocorrida no ano de 1957, e que será fonte para análises no próximo tópico.

4.3 ANIVERSÁRIO DA ESCOLA, ENSINO, MEMÓRIAS E POLÍTICAS

No atelier dos pintores Álvaro Amorim e Mário Nunes, segundo andar do prédio 105, na rua 1º de Março, durante uma reunião de artistas, em 29 de março de 1932, idealizou-se a Escola de Belas Artes de Pernambuco. Antigo pensamento, porquanto já em 1888 o arquiteto Herculano Ramos desejara empreendê-lo, veio finalmente a corporificar-se sob o fundamento, agora mais persuasivo que ao tempo do Império, de que a região nordestina, e notadamente o Estado de Pernambuco, onde sempre se manifestaram vocações artísticas, necessitava de um centro de estudos nos moldes da Escola Nacional de Belas Artes; apenas, ao contrário daquela que se formou à sombra de um Rei, a do Recife começava sem outro patrocínio que não o de artistas possuidores unicamente de suas artes²¹⁷.

Vinte cinco anos após sua fundação, a Escola de Belas Artes de Pernambuco ressurgiu nos anais da história da arte pernambucana enquanto centro formador de artistas da Região Nordeste. A comemoração do seu 25º aniversário é divulgada através da publicação do primeiro exemplar da Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco, em 1957. Nesse exemplar é registrada a programação das comemorações como: conferências e palestras, exposições, criação de dois novos cursos: arte dramática e música, publicação do primeiro número da revista, sessão solene e um curso de Sociologia da Arte ministrado pelo sociólogo Gilberto Freyre.

²¹⁷ Universidade do Recife. **Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco**, Recife, ano I, n. I, 1957.

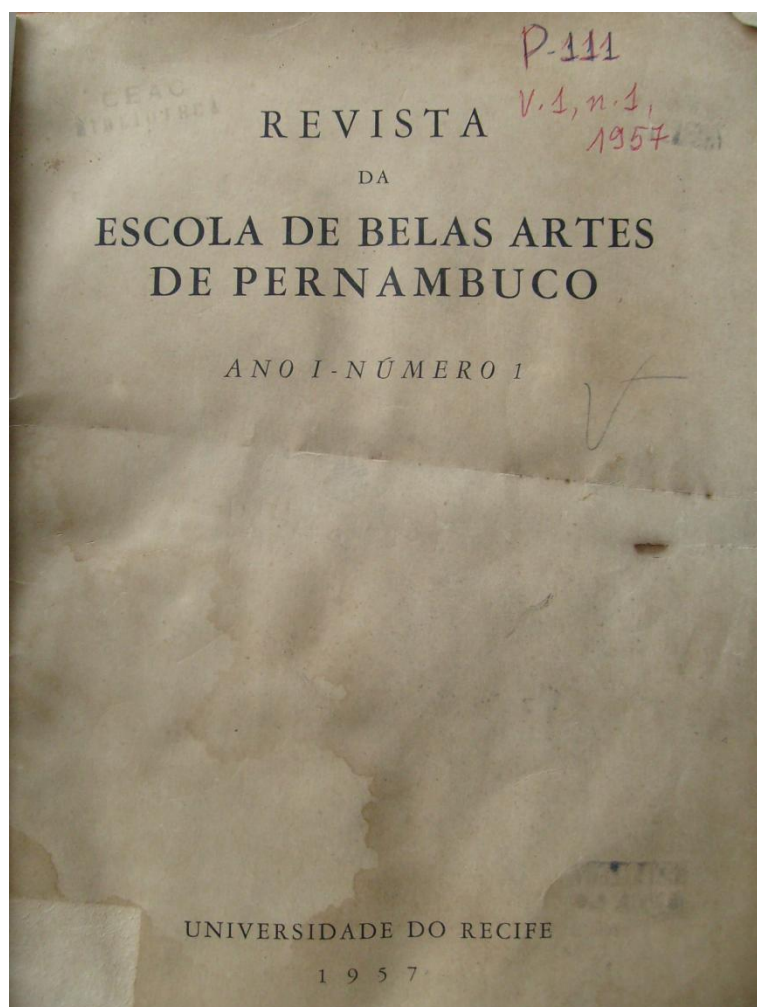


Figura 47: Revista Escola de Belas Arte de Pernambuco. Ano I. Número 1. 1957

Aos 25 anos, a escola era uma jovem adulta, muito nova perto daquela instituição em que se espelhava, a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, criada em 1816. A função da comemoração do seu primeiro jubileu era instaurar sua legitimidade enquanto instituição cultural e política na cidade de Recife. Logo, essa instância de consagração seria garantida pelo forte dispositivo de saber e poder: a memória.

A memória como dispositivo detonador, era utilizada para recordar, para comemorar, para garantir a ordem inaugurada (no passado). Desta forma, o campo das artes elaborava sua institucionalização e profissionalização através de instâncias legitimadoras de reconhecimento e a memória era acionada enquanto veículo capaz de recuperar a importância funcional e capital de determinada atividade.

A profissionalização, enquanto uma atividade especializada, atendendo necessidades especializadas, encontrava no campo da memória seu suporte para demonstrar ao Estado que: aquilo que tinha passado e que tinha memória necessitava de cuidados e fomentos.

A elaboração de uma revista especializada materializava parte do processo de profissionalização que o campo das artes vinha desenvolvendo. De acordo com Durant, com os crescentes índices de escolarização das classes médias e altas, com a profissionalização de artistas plásticos em todo país e com a organização, em moldes capitalistas, da produção de bens e da prestação de serviços, até então fora da esfera mercantil, tomou impulso o mercado de revistas em geral, criando uma cultura de revistas de artes nos anos cinquenta em todo país.

A primeira edição foi impressa na oficina particular do Professor José Maria C. de Albuquerque e Melo, pesquisador e estudioso da tipografia no período. O primeiro texto que abre a edição comemorativa é intitulado: “Breve Crônica da Escola de Belas Artes”. Sem autoria, o texto narra as seguintes informações sobre a formação da Escola e inicia cada capítulo com um primoroso trabalho de tipografia nas letras:

No transcurso de seu vigésimo quinto aniversário de fundação, a Escola de Belas Artes de Pernambuco apresenta o primeiro número de sua Revista, órgão de divulgação cultura e de informação dos resultados obtidos no magistério das cadeiras que compõe os currículos de Arquitetura, Pintura, Escultura, Professorado de Desenho, Música e Arte Dramática, sem excluir matérias outras afetas à sensibilidade artística. A extensão de suas atividades e o empenho com que são exercidas por seu corpo docente, explicam a necessidade de uma publicação que, à guisa de anais, venha a conter o quanto se pensa e pratica no domínio daquelas artes; as atenções e interesses que elas despertam, dentro e fora do ambiente universitário, animam a direção da Escola a considerar esta publicação como um instrumento a mais para o zelo que dedica e tão sedutores aprendizados, vale dizer, se as iniciativas se tornam e as ações se executam com o ânimo de divulgá-las, o intuito de fazê-las corretas aprimorar-se-á melhor.

Nessa Revista, a origem da escola é rememorada através da organização da instituição sempre remetida a um grupo de intelectuais pertencentes à elite local que vinham a algum tempo pensando sobre os benefícios da construção de uma escola de artes aos moldes da escola nacional. Contudo, a movimentação em torno da criação do estabelecimento de ensino estava em diálogo tenso com as reformulações do ensino industrial e técnico em que o país vinha passando.

O ensino das artes na capital pernambucana é antigo, ao invés de ter sido oferecido primeiramente pelas academias de arte, ele se institucionalizou no século XIX através dos cursos oferecidos pelo Liceu de Artes e Ofícios, construído entre os anos de 1871 e 1880, para

funcionar como sede da Escola de Ofícios, mantida pela Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco. Como uma das instituições que prestava um serviço à educação popular no Recife, o Liceu ministrava aulas de desenho, música, pintura, marcenaria, arquitetura, aritmética e alfabetização.

O historiador Marcelo Mac Cord, ao se debruçar na vasta documentação elaborada pela trajetória do liceu pernambucano, nos demonstrou que o projeto educacional desta instituição tinha como contrapartida o “envolvimento” com as políticas de fomento à “instrução popular”, que pretendia “moralizar” a crescente mão-de-obra livre no fim do século XIX. Para os mestres de ofício, esta tarefa ajudava a confirmar a importância de sua organização para a “marcha progressiva” da província (MAC CORD, 2009, p. 301).

Apesar de tudo, os liceus serviram de inauguração de um período em que o ensino profissional veio a transformar-se em industrial, no século XX, e a despir-se das exigências de iniciação estética que o caracterizam na fase anterior. Segundo Suckow da Fonseca, na história do ensino técnico, depois das iniciativas beneficentes de que resultaram os liceus, apenas em 1909 notou-se algo novo. Nesse ano, o governo de Nilo Peçanha instituiu dezenove escolas de aprendizes artífices para funcionar em capitais de Estado, sob jurisdição do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Até então, a gestão do ensino profissional era de alçada dos Estados e municípios. Com a investida de Nilo Peçanha, garantiu-se maior número de estabelecimentos em funcionamento regular²¹⁸.

O autor salientou que a época em que instalava as escolas de aprendizes artífices, o governo da União encaminhava legislação que alterava princípio básico do ensino profissional. Abandonava-se o projeto de formar integralmente o aprendiz em um único ofício e acolhia-se a orientação oposta, qual seja a de transmitir formação mais geral e mais referida às máquinas, ferramentas, de modo a preparar operários parcelares para a indústria. Esta, como se sabe, alcançava índices de crescimento espetaculares, por volta dos anos dez e vinte.

Sendo assim, o que vai movimentar o campo das artes plásticas em Pernambuco, no início do século XX, não é o ensino técnico das artes, mas sim o ensino clássico e acadêmico oferecido pela Escola de Belas Artes de Pernambuco, fundada em 1932. Esta escola foi fundada a partir de uma crise institucional que rachou o corpo docente do Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco. Artistas liberais desejavam transformar o Liceu em uma Escola de

²¹⁸ Ver: FONSECA, C. Suckow da. **História do Ensino Industrial no Brasil**. Rio de Janeiro, 1961.

Belas Artes e Arquitetura, mas os artistas mecânicos teriam resistido (DIMITROV, 2013, p. 45).

O grupo que articulou a fundação da EBAPE era formado por artistas, arquitetos e engenheiros que conseguiram, em pouco tempo, o apoio dos poderes públicos e privados para doação do casarão que acolhe a escola e do material para utilização das aulas. Sua instalação movimentava um projeto maior de expandir o campo cultural da cidade pautado dentro de políticas civilizatórias de educação estética que envolviam a inauguração de três espaços: o Museu de História e Arte Antiga de Pernambuco (1929), os Salões Oficiais de Belas Artes (1929) e a Escolas de Belas Artes de Pernambuco (1932).

Em sua tese, o antropólogo Eduardo Dimitrov (2013, p. 121) discorre em relação à formação institucional da escola de arte:

O plano inicial era conseguir manter a instituição com as mensalidades dos alunos e subvenções governamentais. A Escola viabilizaria uma carreira artística local para muitos pintores, escultores e desenhistas. Dessa maneira, seria possível ao artista manter-se em Recife vivendo como professor da Escola de Belas Artes, carreira antes inexistente. Tinham como campo de atuação profissional, aulas encomendadas particulares, sobretudo ligadas às artes aplicadas, pinturas em cenários teatrais. Ministravam também aulas em outras instituições não especializadas, como ginásios e colégios. Com a Escola, criar-se-ia a nova função de professor especificamente na área artística, para além das formas de atuação já estabelecidas. A expectativa era de salários, se não maiores dos que até então percebiam, ao menos mais estáveis.

A EBAP foi considerada de utilidade pública pelo Decreto Estadual nº 165, de 22 de dezembro de 1932. Teve o apoio do Governo Estadual e Municipal, com incentivos e isenção de impostos estaduais, pelo ato nº 224, de 18 de fevereiro de 1938 e de impostos municipais. A escola contou com uma redução no pagamento de água, de acordo com o decreto estadual nº 382, de 21 de março de 1935. A Lei Estadual de nº 204, de três de dezembro de 1936, autorizou o governador do Estado a constituir um patrimônio em favor da EBAP, representado por apólices da dívida pública do Estado, no valor de 200;000\$ (duzentos contos de reis) (TORRES, 2015).

É notório como esta instituição prezava, especialmente no momento em foco, pela formação artística, no sentido de colocar Pernambuco em igual evidência diante da produção artística do país, especialmente à realizada no Rio de Janeiro. Durante a sua trajetória

colaborou significativamente para a integração entre os saberes artísticos como, artes plásticas, arquitetura e teatro. Após sua federalização, em 1946, é incorporada à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), iniciando, nesta ocasião, o curso de Música.

É possível afirmar que abrangia as diversas linguagens e modalidades do ensino das artes. Esta instituição colaborou, de forma decisiva, na formação de vários artistas do cenário pernambucano. Além disso, “a Escola de Belas Artes voltava-se para o ensino clássico e acadêmico e para a instrução superior geral e especializada no campo artístico. Era, especificamente, para os concluintes do curso secundário fundamental” (SILVA, 2004, p. 23).

As escolas de arte constituem-se como um corpo de saberes especializados, utilizando modos estritos de aprendizagem, iniciação ao “golpe de vista”, instaura performances de atelier e impõe regras de composição (MATTHIEU, 2015, p. 177). Os artistas criadores tornam-se muitas vezes eles próprios docentes. Ultrapassam então as fronteiras invisíveis que separam a produção da reprodução. Ao se organizar, o ensino das artes transformou as condições sociais da vida artística sem resolver as questões últimas da arte e da origem das formas culturais e sem ter condições para se pronunciar sobre as qualidades estéticas das obras.

Para os fundadores da instituição, o ensino acadêmico devia ser seguido fielmente dentro dos moldes da Escola Nacional de Belas Artes. Assim, o ensino, para ser completo, devia aliar a teoria com a prática. A metodologia utilizada pelos professores era espelhada nos grandes mestres da pintura de séculos passados. O ensino era voltado ao clássico e exigia-se do aluno fidelidade nas observações, realidade nos desenhos (SILVA, 1995).

No contexto do ensino formal, o artista plástico foi visto durante muito tempo como um ser extraordinário, herdeiro de um dom que materializava ideias em obras de grande perícia técnica e habilidades incomparáveis. A figura do artista, o professor sobreviveu nestes últimos cinquenta anos na obscuridade de um contexto sócio histórico que pouco permitiu a sua valorização e seu reconhecimento profissional. Às vezes artistas, outras vezes professor, estes sujeitos se forjaram a duras penas, numa autodidaxia que o fizeram transitar por vários espaços, até chegarem às escolas e às universidades como docentes. Estabelecendo disputas e diálogos como veremos na próxima subseção.

O corpo de professores da EBAP era formado, por artistas, arquitetos e engenheiros. Durante sua existência, foi administrada por professores, que eram escolhidos pelo conselho

administrativo da escola. Para permanecerem na escola precisavam passar por uma banca e defender um trabalho na sua área de atuação na escola e se tornarem catedráticos da disciplina em que atuavam. Podemos pontuar dois fatores quanto a esta prática: primeiro, o reconhecimento e equiparação federal da escola; segundo, a manutenção dos professores nas disciplinas, com a agravante de atuarem sem receber remuneração das aulas ministradas.

Todos os profissionais deviam ser formados pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Faculdade reconhecida pelo Governo Federal. Para os estrangeiros, um dos requisitos exigia que residissem no país há mais de 15 anos. Já para os artistas se tornarem profissionais da Escola deveriam ter medalhas de ouro, prata ou bronze ganhas em concurso de Salão de Arte organizado pelo Conselho Nacional de Belas Artes. Os professores que não tinham título catedrático tinham um prazo de dois anos para apresentar uma tese sobre o assunto de sua especialidade, que seria julgada pela congregação. Essa exigência se deu porque o regimento da Escola Nacional de Belas Artes já exigia que os componentes da congregação fossem constituídos de professores catedráticos (MARQUES, 1988). A punição para os que não entregassem a tese, cumprindo a exigência, era perder seus direitos de professor. É interessante perceber, aqui, a exigência da qualificação profissional para a área específica.

Segundo Bethânia, as matérias mais relacionadas ao homem e ao funcionamento do processo criador e da imaginação só foram introduzidas na Escola de Belas Artes de Pernambuco, no início do curso de Formação de Professores de Desenho, com disciplinas como Didática Especial, na década de 50, ministrada pela professora Noemia Varela (SILVA, 1995). Esse curso foi destinado ao preparo dos que tinham “vocação” para o magistério dessa disciplina.

Sabe-se que, no período pesquisado, os professores da EBAP ministravam aulas sem receber remuneração. As profissões exercidas fora da escola eram o que os mantinham financeiramente. Por oito anos seguidos, Murilo La Greca, Álvaro Amorim, Baltazar da Câmara, Mário Nunes, Bibiano Silva, Jaime de Oliveira, Joel Galvão, João Alfredo e Nestor Moreira Reis lecionaram gratuitamente, porque as subvenções davam apenas para as despesas com o material indispensável às aulas e à secretaria (COSTA, 1947).

Até o ano de 1940, os professores “ensinaram sem um níquel de remuneração [...] e isso por uma simples circunstância: falta de apoio oficial” (COSTA, 1947, p. 28). Ainda, em paralelo às atuações no magistério, os professores tinham suas produções artísticas e

participavam de salões, concursos e exposições. E nem por isso, a contribuição destes docentes era menos valorizadas por eles.

O regimento da Escola, publicado em 1932 no Diário do Estado, foi elaborado segundo o modelo da Escola Nacional de Belas Artes, testemunhou o pintor e professor de modelo vivo da escola, Murillo La Greca, em 1984: “o professorado trabalhava motivado pelo ideal da arte” (LA GRECA, 1984, p. 05). Seu melhor momento, ainda segundo Murillo, foi no final da década de 1940, quando agregou a Escola de Belas Artes à Universidade Federal de Pernambuco, federalizando o ensino das artes e exigindo formação comprovada pelos professores da escola a partir de diplomas.

Este fato gerou um debate referente à profissionalização e legislação trabalhista do ensino artístico a partir da comprovação de suas carreiras. Esta mudança provocou exonerações de docentes, reconhecidos artisticamente, como o caso do pintor modernista Vicente do Rego Monteiro, professor da cadeira de pintura, exonerado em 1948 por não ter diplomação na área, retornando a França no mesmo ano, com muitos ressentimentos em relação ao campo artístico do Recife (BRUSCKY, 2002).

Contudo, a Escola de Belas Artes de Pernambuco adentra nos anos cinquenta, em meio às discussões trabalhistas, como um dos principais redutos de formação e profissionalização de artistas do Nordeste, fornecendo diplomas de nível superior aos futuros artistas. Ela buscava atender as demandas do mercado artístico mais tradicional, como: arte por encomenda pública e privada, o ensino artístico e exposições individuais e coletivas. Formando os jûris e o conjunto de artistas expositores dos Salões Oficiais de Belas Artes do governo do estado de Pernambuco, dentro dos “ideais de educação estética e civilidade” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1951, p. 8) que circulavam pelos discursos políticos dos anos cinquenta em Pernambuco.

Em 1946, quando criada a Universidade do Recife, a Escola de Belas Artes se incorporou a ela juntamente com a Faculdade de Direito, a Escola de Engenharia, a Faculdade de Medicina e a Faculdade de Filosofia do Recife. Somente após treze anos de sua fundação, a Escola de Belas Artes teve seu reconhecimento federal. A federalização da Escola seguiu o rastro do grande projeto que envolvia a federalização de mais duas escolas: Escola de Medicina e de Engenharia, articulação empreendida pelo governador, na época Barbosa Lima Sobrinho, no ano de 1946, como o governo federal de Eurico Dutra. A intenção era implementar um cultura universitária em todo país a partir da estrutura de escolas já

existentes, criando um aparato político de integralidade das políticas nacionais de ensino superior.

A partir da década de 50, acelera-se o ritmo de desenvolvimento no país, provocado pela industrialização e pelo crescimento econômico. Simultaneamente, as várias transformações que ocorrem, tanto no campo econômico quanto no sociocultural, surge, de forma mais ou menos explícita, a tomada de consciência, por vários setores da sociedade, da situação precária em que se encontravam as universidades no Brasil.

Essa luta começava a tomar consistência por ocasião da tramitação do projeto de Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, sobretudo na segunda metade dos anos 1950, com a discussão em torno da questão da escola pública *versus* escola privada. Limitados inicialmente ao meio acadêmico, os debates e reivindicações deixam de ser obra exclusiva de professores e estudantes para incorporarem vozes novas em uma análise crítica e sistemática da universidade no país. No caso da EBAPE, os projetos de autonomia iriam atingir em cheio o curso de arquitetura, em que se encontrava a grande força das elites locais, como iremos observar na próxima subseção.

4.4 FACULDADE DE ARQUITETURA DO RECIFE E O DEBATE DAS AUTONOMIAS PROFISSIONAIS

A Escola de Belas Artes de Pernambuco, em meio a tantos projetos e missões, demarcou a construção de sua identidade enquanto espaço de formação e fomento das artes: a mediação social e política entre diversos saberes que lá eram instrumentalizados. Essa mediação era marcada por conflitos, negociações e disputas que envolviam os processos de profissionalização e autonomização de algumas áreas, e que se manifestou de forma mais latente entre os campos das artes plásticas e da arquitetura.

É fundamental lembrarmos que a EBAPE era uma escola que tinha como função formar artistas e arquitetos, e que, tradicionalmente, a força de seus projetos políticos e culturais estava centrada no cumprimento de um modelo de educação estética focado no gosto por uma arte acadêmica.



Figura 48: Antigo Atelier de Arquitetura da EBAPE. 1942. Arquivo EBAPE Denis Bernardes UFPE.

Esta imagem recupera um pouco do cotidiano de uma escola que se projetava enquanto espaço de mediações estéticas e políticas. O atelier de arquitetura com sua rotina composta por aulas de desenho ministrada por professores ligado ao mundo das artes, uma referência importante, pois iria ao longo dos anos cinquenta ser debatida enquanto modelo que desfavorecia uma verdadeira formação em arquitetura. A presença de mulheres no espaço retomava a capacidade que as escolas de arte tinham em profissionalizar mulheres para atuar em alguns segmentos do campo das artes, missão esta que era referendada pelos ateliês da Europa que formaram uma boa leva das mulheres artistas que atuaram em nosso modernismo, como: Anita Malfati, Tarsila do Amaral e Fédora do Rego Monteiro.

Contudo, nos anos cinquenta a movimentação em torno do curso de arquitetura transformou-o no grande “carro chefe” da escola. Haja vista, que o número de inscritos para o curso superior em arquitetura crescia a cada ano, sendo o único curso que funcionava em prédio anexo na Universidade do Recife, tendo o desenvolvimento urbano da cidade do

Recife e suas reformas como produtores de demandas maiores, um mercado imobiliário em expansão, criando assim uma demanda de separação deste curso da EBAPE.

Porém, o projeto de separação do curso de arquitetura da EBAPE iria produzir um debate no campo ontológico dos arquitetos ao propor um desligamento de uma escola de arte e fundar uma Faculdade de Arquitetura no Recife na década de cinquenta. Esse debate iria incorporar questões como: seria o arquiteto também um artista? Quais as funções sociais da arquitetura? O que seria um arquiteto profissional?

No final da década de 1940, a Escola foi agregada à Universidade Federal de Pernambuco, mas só passa a poder emitir diplomas em 1945. No ano de 1949 começam movimentos separatistas dentro da Escola de Belas Artes, culminando, na criação, em 1958, da Faculdade de Arquitetura do Recife, que funcionou provisoriamente no Seminário de Olinda, e logo depois, no início da década de 1960, foi transferida para prédio próprio no bairro da Boa Vista, no centro da cidade.

A luta pela separação do curso de arquitetura da EBAPE e a criação de uma Faculdade foi encabeçada por alguns professores e membros do diretório acadêmico da escola de artes da Universidade do Recife, durante os anos cinquenta e publicada periodicamente nos jornais da cidade, criando a “Comissão Pró-Faculdade de Arquitetura”. O principal discurso empreendido pelo grupo centrava na preocupação de ser a Escola de Belas Artes incapaz de formar arquitetos para a cidade sem professores com formações específicas.

Os estudantes de arquitetura da escola elencaram alguns motivos para embasar suas reivindicações:

- 1) Ser a cidade do Recife, atualmente um dos baluartes da cultura brasileira, terceira cidade em população, indústria e comércio do país;
- 2) Existir em Pleno funcionamento uma universidade das mais modernas e bem aparelhadas do Brasil;
- 3) Existir na Escola de Belas Artes de Pernambuco o único curso oficializado de Arquitetura do Norte e Nordeste do Brasil;
- 4) Contar este curso com 82% dos alunos matriculados no anos de 1953 na Escola de Belas Artes, não ser cabível a inexistência de uma Faculdade de Arquitetura;
- 5) Existir, desde 1950, a promessa do magnífico reitor da Universidade do Recife de separar o curso de arquitetura da EBAPE e criar a Faculdade de Arquitetura;
- 6) Não ter, até a data presente, tomado o magnífico reitor alguma providência no sentido de cumprir sua promessa, resolveram entrar em greve pacífica, com a consequente paralisação das atividades estudantis até ser

resolvida a causa comum dos Estudantes de Engenharia e demais escolas em greve, bem como a criação de uma Faculdade de Arquitetura²¹⁹.

Nas pautas apresentadas havia um forte discurso regionalista de defesa da área se utilizando de informações incorretas, pois a EBAPE não era a única escola de belas artes da Região Nordeste e nem o único curso de arquitetura, em que o Estado da Bahia já possuía uma Academia de Belas Artes, fundada no século XIX, com um curso de Arquitetura de nível superior. O grupo de professores da EBAPE do curso de arquitetura publicou, em setembro de 1950, a seguinte nota reivindicatória para formação da Faculdade:

Lembremo-nos de que a criação da Faculdade de Arquitetura “não encerra um simples problema de administração”. Significa para todos nós muito mais do que isso. A Faculdade de Arquitetura nos proporcionará o meio próprio onde, “sem prejuízo de uma sólida formação técnico-científica”, como bem afirma Lúcio Costa, tenhamos perfeita consciência de que a arquitetura, apesar da sua complexidade atual da realização, ainda continua sendo como no passado, fundamentalmente “artes plásticas”. A faculdade nos dará um ambiente fundamental para formação de futuros arquitetos²²⁰.

A nota é assinada por um conjunto de arquitetos, alunos e professores da escola, dentre eles: Marcos Domingues da Silva, Hélio Moreira, Luciano Vieira, Reginaldo Esteves, Alberto Rodrigues, Astor Morais Rego, Carlos Correia Lima, Geraldo Cisneiros, Raimundo Gomes, Ivan Brito e José Borges. Dentre estes nomes temos alguns expoentes da arquitetura moderna de Pernambuco, na verdade, a elaboração dos princípios geradores do movimento moderno no Recife se deu no ambiente acadêmico e profissional da escola de Belas Artes do Recife, espaço de discussões e reflexões sobre uma realidade moderna a ser construída.

Segundo Cabral, “atuando na cidade, predominavam, naquele momento, projetistas sem formação específica: técnicos, engenheiros-arquitetos ou arquitetos licenciados”. O mesmo aconteceu no curso de arquitetura em que o quadro de professores contava com profissionais como os engenheiros Pelópidas Silveira, Antônio Baltar, Ayrton Carvalho, Edgar Amorim, artistas plásticos como Lula Cardoso Ayres, Reynaldo Fonseca, Vicente do Rego Monteiro, profissionais com formação em direito como José Maria de Albuquerque Melo, professor de História das Artes, História da Arquitetura e Arquitetura no Brasil, além de Evaldo Coutinho, professor de Teoria da Arquitetura.

²¹⁹ **Diário de Pernambuco**. Uma Faculdade, etc. Recife 07 set. 1950.

²²⁰ **Diário de Pernambuco**. Uma Faculdade, etc. Recife 07 set. 1950.

Porém, alguns especialistas na história da arquitetura pernambucana apontam a presença do Professor Mário Russo como intelectual propagador dos debates modernos no campo da arquitetura em Recife e a politização desta. Mário Russo era o único arquiteto de formação, graduado na Escola Superior de Arquitetura de Nápoles, onde estudou de 1936 à 1942. Chegando em Recife em 1949, à convite de João Alfredo, diretor da EBAP, Russo ensinou nas disciplinas de Pequenas Composições de Arquitetura I e II (1949- 1950), Perspectiva, Sombras e Estereotomia (1950) e Grandes Composições de Arquitetura I e II (1951-1955).

A alusão que o grupo faz, no protesto na imprensa, à perca de uma formação técnica científica mencionada por Lúcio Costa, vinha das reformas que este arquiteto fez, nos anos quarenta, enquanto diretor da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, inserindo disciplinas mais ligadas ao campo das artes modernas. Através desta reforma, a escola ensaiou assumir, sob a liderança de Lúcio Costa, a orientação modernista da arquitetura em alinhamento com as teses do IV Congresso Panamericano, bem como incorporou a habilitação em urbanismo e buscou a definitiva separação da formação acadêmica do engenheiro civil, formando o modelo atual. Apesar de curta, sua gestão alimentou os ânimos pela modernização da escola e do ensino, visando aprimoramento técnico e profissionalização artística dos egressos.

Desta modo, esse movimento de reestruturação dos cursos e faculdade de arquitetura pelo país iria contaminar o movimento instaurado no Recife. Tanto que um grupo de alunos da Faculdade de Arquitetura da USP entrou em greve em 1951 reivindicando melhorias nas disciplinas dos cursos, melhor distribuição da grade de horários e maior amplitude na formação dos arquitetos para o mercado de trabalho, gerando uma série de paralisações no Brasil.

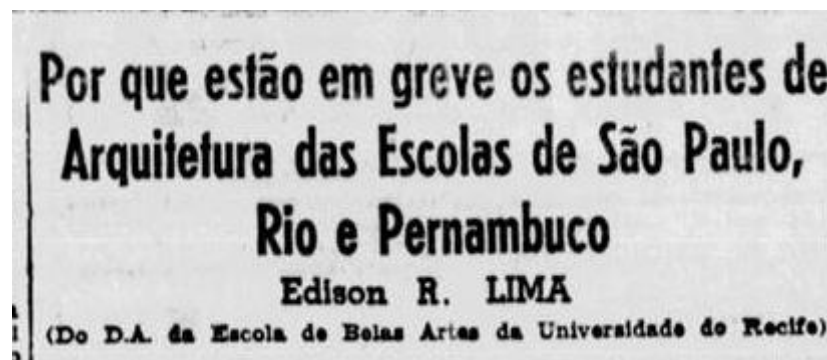


Figura 49: Diário de Pernambuco. Recife, 19 de ago. 1951.

Dentro das pautas de reivindicações dos alunos da USP estava o pleno apoio à criação da Faculdade de Arquitetura do Recife, demonstrando a amplitude do movimento. Algumas figuras políticas da época foram acionadas para dá lastro aos protestos, isso porque o curso de arquitetura concentrava em seu corpo discente uma maioria de alunos ligados às elites locais do período. O senador e Engenheiro Agrônomo Apolônio Sales (Partido Social Democrata), um dos mentores e responsáveis pela criação da CHESF, apresentou seu programa político de apoio à criação da Faculdade, haja vista que uma das frentes que os arquitetos e alunos encontraram foi acionar os companheiros mais próximos de área e de força política do Estado: a Faculdade de Engenharia de Pernambuco.

A busca pelo apoio da Faculdade de Engenharia era constante. De lá saíam agentes ligados a grandes forças da política local, esta faculdade conseguiu uma articulação com o ex-ministro da Agricultura, o Engenheiro João Cleofas, que lançou na sua plataforma para as eleições do Governo de Pernambuco em 1950 o apoio à criação da Faculdade de Direito. Essa articulação era basilar para o movimento que corria atrás da Faculdade de Arquitetura, haja vista que Cleofas elaborou no seu período de deputado estadual por Pernambuco, 1926 a 1928, o projeto de regulamentação da profissão de engenheiro no Estado que, aprovado, constituiu a primeira lei regulamentando essa profissão em todo o país.

Já a profissão do arquiteto teve sua regulamentação institucionalizada em 1933, em um evento de repercussão nacional que alterou profundamente as condições para a prática profissional da arquitetura no Brasil. Trata-se da edição do Decreto Federal nº 23. 569, de 11 de dezembro daquele ano, que veio regulamentar o exercício dessa profissão e das outras da área tecnológica, além de criar um ente público para exercer a sua fiscalização, conhecido como Sistema CONFEA/CREA.

Com a edição do citado decreto, a arquitetura passou a condição de profissão regulamentada, ficando a sua prática disciplinada por meio de um marco regulatório que estabelecia as condições para o exercício profissional e cabendo ao Sistema Confea/Crea garantir o cumprimento do que determinava a lei.

É importante destacar que a regulamentação do exercício da arquitetura, e demais profissões tecnológicas, não constituiu um fato isolado, mas parte de um processo em que diversas outras profissões (como advocacia, agronomia, farmácia e medicina) também foram regulamentadas.

Contudo, um aspecto tornou particularíssimo o marco regulatório da arquitetura no Brasil. Ao contrário dos demais países que, nas primeiras décadas do século XX regulamentaram a profissão, criando através de lei específica um órgão controlador próprio para a arquitetura, no Brasil foi adotado um modelo diferente, no qual através de uma única lei e de um único órgão controlador, o governo federal instituiu uma regulamentação não apenas para o exercício da arquitetura, mas para o conjunto das profissões tecnológicas: arquitetura, engenharias e agrimensuras.

Nessa mesma medida cresceram as dificuldades do sistema exercer o seu papel de controle. Múltiplos conflitos de interesse entre os representantes das diversas profissões se instalaram em seu interior, envolvendo temas amplos, complexos e diversificados como: a definição de atribuições profissionais, com frequentes contendas, devido a casos de “sombreamento” em áreas fronteiriças entre duas ou mais profissões, a representação de cada uma dessas profissões nos órgãos e instâncias de decisão, considerada por muitos inadequada e ilegítima, e talvez o que é mais crítico foi a identificação e construção de uma política de atuação do sistema que se tenha como legítima e representativa de seu coletivo.

Entretanto, de todas essas mudanças, foi a renovação do ensino arquitetônico, iniciado em 1937, a partir da separação do curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e da consequente criação da Escola Nacional de Arquitetura, e que se estendeu pelas duas décadas seguintes, o que mais contribuiu para a formação da identidade profissional do arquiteto. Cumpre registrar, desde logo, que tal renovação se estabeleceu num contexto em que também estavam incluídas as demais profissões tecnológicas, e que se caracterizava por um processo de intensa industrialização e urbanização, ancoradas na política de substituição de importações instituídas pelo governo Vargas. Este movimento se estenderia pela década de 1940 e 1950, durante as quais, para atender à demanda por profissionais tanto da arquitetura como das diversas especialidades da engenharia, várias escolas foram transformadas e ampliadas e, além disso, outras foram criadas.

No curso desse processo, as cinco instituições de ensino de arquitetura já existentes foram ampliadas e transformadas, e outras foram criadas. Em 1947 foi a vez do curso de engenheiros-arquitetos que funcionava a três décadas junto à Escola de Engenharia da Mackenzie, ser desligado dessa escola, sendo então criada a Faculdade de Arquitetura da Mackenzie. No ano seguinte, o curso de engenheiros-arquitetos da Escola Politécnica de São Paulo foi desvinculada da mesma, o que resultou na criação da Faculdade de Arquitetura e

Urbanismo da USP. Essa movimentação de ruptura vai atingir os cursos de arquitetura de Belo Horizonte, Porto Alegre e de Recife.

Do processo de expansão das instituições de ensino de arquitetura, marcado por um crescente deslocamento desse ensino tanto em relação ao artístico quanto ao tecnológico, o resultado mais importante foi a percepção de que o arquiteto não mais poderia ser compreendido apenas como um artista nem tão pouco como um técnico. Ao invés disso, foi se formando um entendimento mais próximo da concepção Albertiana de arquiteto, que o definia como um profissional culto e de sólida formação teórica que, reunido os elementos de sua formação artística associada aos seus conhecimentos técnicos, deveria ser o responsável pela ideia criadora do espaço edificado ou urbano, mas não teria envolvimento direto com a execução da obra.

Acompanhando a luta pela separação dos cursos de arquitetura de outras áreas, a Faculdade de Arquitetura do Recife é fundada em 1958, funcionando provisoriamente no Seminário de Olinda, e logo depois, no início da década de 1960 foi transferida para o prédio próprio no bairro da Boa Vista, no centro da cidade.



Figura 50: Diário de Pernambuco. Recife, 14 de abr. 1958.

Contudo, em meio a todo movimento de separação algo ficava evidente nos discursos elaborados na época: o arquiteto deixaria de utilizar a arte em seu trabalho? Ou melhor, o arquiteto não seria um artista e sim um profissional tecnicista?

Os processos de autonomizações dos campos das artes plásticas e da arquitetura, que se inicia em torno dos anos 1950, sedimentando-se ao longo dos anos 1960 e 1970, envolve a busca de distanciamento, ou distinção, em relação aos campos vizinhos a partir dos quais

criam as condições para o próprio surgimento de uma consciência crítica das especificidades da prática da arquitetura e das artes. Através desse processo, intelectuais e artistas engajam-se em uma “dialética da distinção cultural, muitas vezes confundida com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância” (Bourdieu, 2009, p. 109). Assim, “o desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos é paralelo a um processo de diferenciação, cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos” (BOURDIEU, 2009, p. 102).

Nesse contexto, Amaral (2003) atenta para um movimento de identificação da arquitetura com a arte moderna, mais sintonizada aos desenvolvimentos tecnológicos da era industrial, comentando que, no início dos anos 1950, quando se buscava ainda afirmar a especificidade profissional do arquiteto, era notável uma dupla preocupação: enfatizar o aspecto artístico do trabalho do arquiteto e vinculá-lo ao desenvolvimento tecnológico.

No campo das artes, no contexto do pós-guerra, expandia-se também uma nova orientação, ligada ao concretismo e ao abstracionismo, ou seja, a uma linguagem formal desvinculada de um compromisso com a representação do mundo contigencial (SOUZA LEITE, 2006). Assim, naquele momento, a arte está profundamente implicada com questões que envolvem sua incorporação ao cotidiano, e também, a absorção em seus processos da lógica industrial. Nesse sentido, os artistas se aproximam de áreas mais ligadas aos campos tecnológicos como: arquitetura, engenharias, design e desenho industrial. É exatamente em torno dessas questões que é delineado, como a opção moderna de uma educação capaz de preparar os profissionais de criação para enfrentar os desafios da industrialização no Brasil.

A conjunção entre arquitetura modernista e artes plásticas, entre o advento da cultura nacional e a alvorada do discurso desenvolvimentista e a própria realização da construção da nova capital não pode ser vista como um evento casual ou, simplesmente, uma associação histórica espontânea ou natural. No caso brasileiro, essa conjunção ocorreu como fruto de condições históricas bastante específicas das quais é possível extrair parte da explicação, ou pelo menos, um entendimento a respeito da centralidade do urbanismo e da imagem da cidade planejada no projeto de modernização do país, além de servir como um bom exemplo de como as artes plásticas contribuíram com fontes discursivas, iconográficas e imagéticas para o conceito de cultura na modernidade e pós-modernidade. Como obra de arte, Brasília cristaliza apenas um momento histórico, mas como ideia, Brasília representa trinta anos da explosiva aproximação entre arquitetura, artes plásticas e o poder político no Brasil. Brasília é apenas um fio dessa trama ou rede discursiva.

Cresce o enfoque dado pelas Faculdades de Arquitetura no Brasil, as funções sociais que o arquiteto poderia exercer ao construir suas práticas em meio a projetos políticos e industriais no país durante os anos cinquenta. E é na relação com as artes modernas e com os artistas modernos que o arquiteto profissional vai encontrar parte do seu *habitus* profissional de “criador que projeta”, sendo esta relação uma via de mão dupla, haja vista que os debates sobre a profissionalização dos artistas plásticos também iriam incorporar o exemplo da arquitetura e dos arquitetos como modelo a ser seguido para uma inserção mais funcional dos artistas plásticos dentro de um mercado de trabalho.

A própria revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco traz em seu primeiro número, em comemoração aos vinte cinco anos de escola, três textos sobre a arquitetura moderna em Recife, como exemplo a ser problematizado. O primeiro texto intitulado: “Episódio Pioneiro da Arquitetura Moderna de Pernambuco”, escrito pelo Professor Antonio Bezerra Baltar, efetivo da cadeira de Urbanismo da EBAPE, Baltar analisa a produção do arquiteto mineiro Luís Carlos Nunes de Souza, este que veio para Recife em 1933 para organizar e dirigir o serviço estadual e arquitetura e construção que se desdobrava da antiga e clássica Diretoria de Viação e Obras Públicas. No texto, Baltar também destaca a capacidade de Luis Nunes (1956, p. 14) em formar equipes heterogêneas de profissionais para realização de obras públicas:

A renovação dos métodos de trabalho com a participação pessoal de todos os elementos da equipe e o aproveitamento da experiência profissional vivida por cada um deles, fosse arquiteto diplomado ou carpinteiro autodidata, engenheiro civil ou simples pintor de parede, não podia se fazer sem um certo escândalo de alguns solenes burocratas aferrados a uma rotina enferrujada e a uma noção hipertrofiada da hierarquia funcional, que deixava os diversos escalões profissionais da construção civil a uma distância prudentemente suficiente ao desconhecimento das respectivas deficiências de formação²²¹.

Um dos elementos mais interessantes da formação do campo cultural de Pernambuco é a capacidade de interação, muitas vezes conflituosas, entre profissionais de diversas áreas, no qual este elemento irá reverberar na construção de um *habitus* profissional híbrido em diversas atividades. Sendo a década de cinquenta o período que iremos identificar as movimentações em busca de uma autonomização, profissionalização, institucionalização e especialização das atividades do campo cultural em todo Brasil, a partir, então, do cruzamento de práticas e experiências entre diversas áreas, ou seja, o arquiteto passa a enxergar a

²²¹ BALTAR, Antonio Bezerra. Episódio Pioneiro da Arquitetura Moderna em Pernambuco. **Revista Escola de Belas Artes de Pernambuco**, Recife, p. 14, 1956.

peculiaridade da sua função profissional, tendo contato com as particularidades de outras áreas como pintura, escultura, engenheiro, desenhista, etc.

Um dos marcos, na história deste período, encontro entre diversas atividades em prol de um grande projeto político e marco do desenvolvimentismo no Brasil, foi a construção de Brasília, no fim dos anos cinquenta. A nova capital brasileira é construída a partir da defesa de ser aquele espaço um referencial enquanto “síntese das artes”, porque nele está contido diversas expressões da arte moderna naquele momento: o desenho industrial, a arquitetura moderna, esculturas, painéis de pintura, projetadas enquanto símbolo do encontro do projeto político desenvolvimentista com as artes e a arquitetura.

Na formatura dos arquitetos da EBAPE, em dezembro de 1956, foi lido pelo Professor Airton de Almeida Carvalho o discurso do engenheiro, poeta e calculista de Brasília, Joaquim Cardozo. Pernambucano e ex-professor da escola, Joaquim Cardozo, na qualidade de paraninfo daquela turma, se pôs em contato novamente com aquela escola, na qual ocupou por alguns anos a cadeira de Materiais de Construção. Seu discurso, publicado pela Revista da Escola, tinha o título: “Prelúdio e Elegia de uma Despedida”. Nele o engenheiro faz alguns apontamentos que trazem Brasília enquanto símbolo da arquitetura moderna e do encontro das artes:

Deve ser motivo de contentamento para os arquitetos recém-formados constatarem que no mesmo momento em que um profissional brasileiro contribui, no bairro de Hansa, em Berlim, para a renovação arquitetônica de um grande centro urbano europeu, projeta um edifício para cidade de Havana, e um outro, um Museu de Arte Moderna para capital Venezuelana, um conservador no Museu do Louvre, em longo e minucioso estudo, ocupa-se da nossa arquitetura colonial; a consagração no estrangeiro da obra de Oscar Niemeyer e o livro de Germain Bazin sobre a arquitetura barroca no Brasil são testemunhos da privilegiada situação em que se mantém esta arte em nosso país, privilégio que deveríamos estender a outros ramos da atividade artística e cultural. Um novo acontecimento não menos relevante coincide com esta formatura, é o de que nos sertões de Goiás inicia-se a construção da nova capital do país. Trabalho de urbanização dos mais arrojados, empresa que marcará entre nós uma nova etapa no nosso desenvolvimento político e econômico, Brasília será o centro de irradiação das forças progressivas que animam e vitalizam nossas fontes produtoras e constituem os fundamentos de grandes resultados e esperanças (...). A arquitetura é arte completa, a arte suprema, arte cuja grandeza se manifesta em todas as civilizações e culturas (...). Compreende-se, assim, como é complexa a profissão do arquiteto e porque ela representa uma soma de atividades que abrange um grande número de disciplinas, que vão desde a teoria da elasticidade às técnicas do som, do frio, das instalações elétricas, etc. A profissão do arquiteto é coordenadora de outras profissões, não como simples articulação sem compromisso,

mas visando o fim precípua da beleza e da harmonia, um sentido plástico para os espaços habitáveis, sentido que realize essa aliança, sempre almejada, mas quase nunca conseguida entre espírito e matéria²²².

O discurso do paraninfo da turma de 1956 expõe um lado motivador para aqueles jovens profissionais que iriam sair para o mercado de trabalho, exaltando os feitos da arquitetura moderna brasileira pelo Brasil e pelo mundo, colocando a função do arquiteto enquanto coordenadora de outras atividades. Brasília aparece enquanto símbolo maior calculada pelo próprio paraninfo. Contudo, sabe-se que o projeto urbanístico para a nova capital trouxe diferentes elementos da arte moderna e contemporânea para o interior da construção. O direcionamento artístico da cidade teve, assim, a participação de diversos artistas que integraram ao projeto a contribuição de diferentes linguagens artísticas, desde a pintura, a escultura e os painéis em azulejos. Modificando e ampliando, dessa forma, as funções sociais e profissionais tanto dos arquitetos quanto dos artistas plásticos no país.

Sabe-se que, antes da transferência da capital, já havia toda uma discussão em torno das tendências do moderno e das suas ramificações no campo da arte e, também, da arquitetura. É possível depreender dos escritos de Lucio Costa que, desde a década de 1930, o arquiteto almejava inserir a tendência construtiva no Brasil e, em especial, no intercâmbio de ideias com Le Corbusier, oferecendo ao traço urbanístico o caminho para o moderno (COSTA, 1995). O direcionamento artístico da cidade teve, assim, a participação de diversos artistas que integraram ao projeto a contribuição de diferentes linguagens artísticas, desde a pintura até a escultura.

Por volta da formação e do andamento do movimento neoconcreto em 1957, iniciou-se a seleção dos projetos para a construção de Brasília. A cidade inseriu-se no meio do debate que envolveu a sua criação e a discussão sobre o que significaria a proposta da arquitetura moderna proveniente do funcionalismo europeu, no interior da modernidade brasileira. Mais do que contextualizar a produção artística da construção de Brasília em determinada categoria e/ou herdeira dos movimentos construtivos, intenta-se atribuir o legado desses movimentos ao intercâmbio das ideias e das produções artísticas direcionadas ao projeto da cidade.

Para Mário Pedrosa, os artistas e os arquitetos brasileiros possibilitaram a interpretação e a transformação dos movimentos que vinham de fora, dessa forma, projetando a arquitetura brasileira à vanguarda internacional. O crítico de arte postulou que Brasília seria o espaço e o

²²² CARDOZO, Joaquim. Prelúdio e Elegia de uma Despedida. **Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco**, Recife, p. 37, 1956.

lugar para fazer desabrochar a cultura regional de linguagem internacional. Como síntese das artes, a nova cidade estaria na fusão proposta pela arte de vanguarda do século XX (PEDROSA, 1981 apud FREITAS, 2007).

Nas análises de Angélica Madeira (2013), com a falta da presença de uma instituição voltada para arte e cultura na cidade, que ainda era um canteiro de construção, a escolha dos artistas que realizariam as obras em Brasília ficou a cargo de Niemeyer. Seu olhar estético em artes plásticas, como se é popularmente conhecido, foi modelado nos preceitos do modernismo brasileiro, dessa maneira, não incluía as experiências mais ousadas das vanguardas. Essas considerações podem ter determinado o peso sobre a escolha dos primeiros artistas na colaboração dos espaços públicos da cidade. Talvez a motivação estivesse no fato de que os artistas escolhidos faziam parte do mesmo círculo de relações e envolvimento que vinham desde a década de 1930 (MADEIRA, 2013).

Alfredo Volpi (1896-1988), Mary Viera, Sérgio Camargo (1930-1990), Franz Weissmann (1911-2005), escultores voltados para o concretismo e também Athos Bulcão, Bruno Giorgi (1905-1993), Alfredo Ceschiatti (1918-1989), Maria Martins (1894-1973), Marianne Peretti entre outros artistas contribuíram para o aparecimento de arte pública que viria a valorizar a cidade. Volpi tem particular destaque na pesquisa, pois foi um dos artistas participantes da proposta de integração no projeto para Igreja Nossa Senhora de Fátima (1958). Di Cavalcanti (1897-1976) e Candido Portinari (1903-1962), considerados artistas modernistas no Brasil, também produziram obras para a capital. Di Cavalcanti envolveu-se em esforços para promover a arte nacional, “reforçando uma estética figurativa” (MICELI, 1999 apud MADEIRA, 2013). As propostas que envolviam o Modernismo brasileiro podem ter impedido a construção da escultura móvel de Alexandre Calder para a Praça dos Três Poderes. Calder concebeu em 1959 um móvel de hastes móveis para dialogar com as formas do Planalto Central.

Os problemas inéditos que Brasília traz à tona como cidade nova plasma aqueles temas pela primeira vez nas cogitações de artistas, arquitetos e urbanistas. Alguns críticos de arte do período colocavam como principal importância na construção de Brasília, para o campo das artes e da arquitetura, a integração desses saberes a partir do desenvolvimento das artes industriais.

O crítico italiano Gillo Dorfles que discorreu em palestra sobre o tema: “Artes Industriais na Cidade Nova”, pôs em evidência a importância da estética industrial para a formação do gosto de um “povo”. Ele considerava fundamental a mais estreita colaboração entre a arquitetura e as artes industriais “posto que o aspecto das cidades futuras será

determinado mais por uma síntese das artes decorrentes da integração do elemento criador artístico como o elemento técnico industrial do que por uma síntese das artes maiores, fórmula já anacrônica”. É, então, a partir desta relação das artes plásticas com a indústria e a arte industrial que podemos adentrar mais ainda em algumas práticas profissionais na cidade de Recife.

4.5 INDÚSTRIA, ARTE E ARQUITETURA NO RECIFE

Este cruzamento trifásico entre Arte, Indústria e Desenvolvimento se manifestava dentro das propostas de formar artistas profissionalizados capazes de atuar dentro das indústrias de bens duráveis como operários especiais, com capacidades artesanais e sensibilidades estéticas, que alimentassem o novo e forte mercado de bens simbólicos que vinha crescendo com a expansão das elites locais e da urbanização da cidade do Recife. Este projeto tinha, também, o campo da arquitetura profissional como mediadora dos contatos entre os artistas, arquitetos e os projetos políticos nacionais da indústria desenvolvimentista.

Enquanto no campo da arte havia um deslocamento em direção ao espaço urbano, na busca por uma re-inserção social em um contexto social amplificado, articulado por meio de uma revisão da relação entre artista, obra e espectador, na arquitetura o movimento se desdobrava em outro sentido. A arquitetura passava por uma *crise de sentido*, havia um questionamento com relação à reprodução dos dogmas da teoria *modernista*: o apego ao funcionalismo (a forma segue a função), assim como a necessidade de uma “ruptura radical” com a história. Dentro desse processo de revisão, havia ainda a busca por intertextualidades com outras áreas do conhecimento como fenomenologia, estética, teoria linguística.

A partir da década de 1960, quando o Estado assumiu definitivamente a tutela da construção civil no Brasil, o país presenciou um avanço significativo nos setores da arquitetura e engenharia civil. O Plano Nacional de Habitação (PNH), dinamizado pela criação do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) e pelo Sistema Brasileiro de Poupança e Empréstimo (SBPE), impulsionou a criação de muitos edifícios nas grandes cidades e capitais brasileiras. O Governo Federal, através do Ministério de Planejamento, formulou a política nacional de habitação e de planejamento territorial, coordenando a ação de órgãos públicos e orientando a iniciativa privada no sentido de estimular a construção de habitações de interesse social e o financiamento da aquisição da casa própria, especialmente pelas classes da população de menor renda.

Por trás desse objetivo estava a intenção de promover a acumulação pelas classes dominantes. A necessidade da classe dominante em continuar no poder e a pressão popular por assistência às necessidades fundamentais como habitação fez com que o governo respondesse aos clamores nacionais. Segundo Villaça (2001, p. 30), nos anos sessenta, “o governo se debatia então, entre, de um lado, a necessidade de dar forte amparo ao processo de acumulação e dominação burguesa, e de outro, a de legitimar-se à população dominada à custa da qual se dava essa mesma acumulação”.²²³

A criação do BNH forçou a profissionalização e expansão do mercado imobiliário no Brasil. O incorporador “autônomo” perdeu força diante das empresas organizadas que foram contratadas e financiadas pelo BNH. São indiscutíveis os impactos gerados nesse período. A urbanização havia acelerado, atingindo taxas de crescimento de 5,2% ao ano, segundo Souza (1994, p. 38), impulsionando o processo de metropolização. Junto a isso, vêm os problemas de concentração urbana, pois “o processo de urbanização brasileiro conhece, no tocante a seu ritmo, natureza e amplitude, um nítido processo de concentração da população que se urbaniza, aceleradamente, em poucos centros”.²²⁴

Em Pernambuco, final dos anos 1950, a SUDENE implantou uma política de urbanização, quando adotou o Recife como pólo econômico industrial da região. No entanto, essa política excluiu as camadas rurais da população, mantendo intacta a estrutura agrária e gerou uma industrialização que não conseguiu produzir um quadro ideal de empregos. Por tudo isso, os fluxos migratórios aumentaram do campo para o centro urbano, contribuindo para o agravamento da pobreza na cidade, uma vez que a indústria não absorvia esse contingente.

Assim, as transformações da estrutura econômica acarretadas pelo desenvolvimento não somente provocaram uma rápida urbanização, mas também uma forte concentração urbana. Entre os anos de 1940 e 1960, a cidade de Recife passou de um efetivo de 348.000 para 797.000 habitantes, frutos do aumento do crescimento vegetativo e de fluxos migratórios mais intensos, ampliando os problemas em torno da habitação e os contrastes socioeconômicos.²²⁵

A existência do BNH contribuiu para a formação de um mercado imobiliário expressivo, que se profissionalizou, se transformando em grandes empresas construtoras. A construção civil ganhou fôlego com os financiamentos promovidos pelo poder público para as

²²³ VILLAÇA, Flávio. **Espaço Intra-Urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP: Lincoln Institute, 2001, p-30.

²²⁴ SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. **A Identidade da Metrópole**. São Paulo: Hucitec, 1994.

²²⁵ Ver em: SILVA, Pedro Luiz de Orange Lins da Fonseca e. **A Trajetória da legislação urbanística no Recife, 1961-1996**. UFPE, 1996. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano, Centro de Artes e Comunicações, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

empresas privadas. O especulador imobiliário ganhou, então, mais força numa região em que a terra historicamente sempre foi valorizada.

O mercado imobiliário, constituído por construtoras e incorporadoras, alcançou os graus mais elevados de expansão. Porém, enquanto outros setores tendiam a uma concentração das pequenas empresas, o mercado imobiliário da Região Metropolitana do Recife se “pulverizava” em pequenas e médias empresas. Essa dinâmica urbana abria um novo canal de trabalho e mercado para o campo das artes plásticas profissionais em Pernambuco.

Em 1963, o mercado de Murais de Artes para Edifícios da cidade toma fôlego ao visualizar o feito comercial do jovem pintor Francisco Brennand. Ele encabeçou a transação que envolveu a exportação de um mural de 1000 m² para ser colocado na fachada da sede da Indústria de Bebidas Norte Americanas Bacardir, Miami/Florida.



Figura 51: Mural de Brennand em Miami. Prédio da Bacardi com mural pintado pelo artista em 1962

O mural abordava o tema da flora brasileira, especialmente ligada à indústria da cana de açúcar, reforçando os vínculos que a indústria agrícola vinha firmando com a indústria norte-americana, através do pacto estabelecido pela Aliança para o Progresso, programa regional de desenvolvimento lançado em março de 1961 pelo então presidente dos Estados Unidos, John

F. Kennedy. Tal formalização ocorreu em agosto de 1961, na reunião extraordinária do Conselho Interamericano Econômico e Social da Organização dos Estados Americanos.

De acordo com o antropólogo Dimitrov, o painel de Brennand com temas “florais agigantados”, pintados em azul, com fundo em branco, inaugurado em 1963, apresentava uma espécie de versão das mesmas ilustrações que vinha fazendo na revista Nordeste. O fundo branco e o luminoso azul fizeram com que o prédio ficasse conhecido em Miami como o “*The blueand-white tower*”.²²⁶

Segundo a imprensa estadunidense, o prédio de oito andares representava um símbolo da influência cubana na arquitetura da cidade com seus azulejos “espanhóis” azuis e brancos. Allan Shulman, professor de arquitetura da Universidade de Miami afirmou: “a marca de Miami é sua identidade como uma cidade tropical. [...] O Prédio da Bacardi é exatamente o tipo que reverbera nossa consciência do que Miami é” (THE ASSOCIATED PRESS, 2009).²²⁷

O Nordeste brasileiro foi uma das principais regiões em que a Aliança para o Progresso atuou. Essa era uma região de grande visibilidade na época, tanto ao nível nacional quanto internacional. A assinatura, em abril de 1962, do Acordo de Cooperação Financeira e Técnica para o Desenvolvimento do Nordeste, mais conhecido como o “Acordo do Nordeste”, previa, assim, um acordo bilateral que, teoricamente, ia ao encontro dos objetivos da Aliança para o Progresso e da SUDENE. Os Estados Unidos iriam apoiar três tipos de projeto: “aqueles recomendados pelo relatório da missão especial, aqueles que fazem parte dos planos da SUDENE e aqueles mutuamente acordados” (ROETT, 1972, p. 82). De acordo com Stefan Robock (1963) foram designados 131 milhões de dólares para o acordo, sendo que 33 milhões iriam para projetos de impacto imediato.

Para além da divergência em relação ao conteúdo dos projetos, havia também o problema do direcionamento dos recursos da USAID de acordo com linhas partidárias. O embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Lincoln Gordon, defendia a política das “ilhas de sanidade”, favorecendo, assim, os estados brasileiros mais alinhados com os objetivos dos Estados Unidos e da USAID. No contexto da época, isso significava apoiar os políticos da União Democrática Nacional (UDN), opostos à Goulart e às forças de esquerda associadas a ele.

²²⁶ DIMITROV, Eduardo. Francisco Brennand: entre o industrial da arte e o artista ingênuo. **39º Encontro Anual da Anpocs**, Rio de Janeiro, 2015.

²²⁷ Segue o texto original: “Miami's brand is it's identity as a tropical city [...] The Bacardi buildings are exactly the sort that resonate with our consciousness of what Miami is about.”

Os casos mais notórios nesse sentido se referem, em primeiro lugar, aos recursos liberados para o governo de Pernambuco, no início de 1962, com o intuito de favorecer o governador Cid Sampaio e o seu candidato nas eleições estaduais daquele ano, João Cleofas, e, em segundo lugar, aos abundantes recursos destinados ao Estado da Guanabara, governado pelo udenista Carlos Lacerda. De acordo com o relatório do Grupo de Trabalho do Governo do Estado de Pernambuco (1963), o volume de recursos destinados ao Estado da Guanabara foi cinco vezes superior ao montante investido na região nordestina como um todo.

Em sua inauguração, a Sociedade Cultural Brasil Estados Unidos elaborou uma exposição, em 1963, com fotografias, desenhos e maquetes do painel de Brennand para serem expostas à sociedade pernambucana. A mostra tinha um claro intuito de firmar a parceria, ou melhor, aliança, conflituosa, estabelecida entre os dois países. A exposição com atmosfera de solenidade política, noticiada pelos principais jornais da época, conferiu a presença de autoridades como:

A abertura da mostra contou com a presença dos Srs. Helio Mariano, secretário do Governo, que representou o Sr. Miguel Arraes; Souto Dourado, Secretário do Interior e Justiça; Sr. Lowell Kilday, cônsul dos Estados Unidos; os vice- cônsules Charles Caridi e Douglas Vilarreal. Srs. James McGillivray, diretor do USIS, no Nordeste; Creed Tucker, do Information Officer USIS e George Gaddie, diretor do Serviço de Informação, no Recife.²²⁸

A ocasião também reuniu um conjunto de intelectuais ligados diretamente a trajetória do pintor Brennand, a arquiteta Lina Bardi, na época diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia, Luiz Costa Lima, João Alexandre Barbosa, César Leal, o economista Pierre Gervaiseau e o escritor Ariano Suassuna, que escreveu um poema intitulado “Mural de Brennand em Miami” e distribui ao público como texto de catálogo.

A fala de abertura da mostra foi realizada pelo Professor Francisco Gomes de Matos, da Faculdade de Filosofia de Pernambuco, da Universidade do Recife, ressaltando os valores artísticos da obra e a importância que ela acabava de demonstrar como trabalho de aproximação e intercâmbio entre os dois países. O secretário do Governo Helio Mariano ressaltou o papel internacional do artista, e acrescentou: “que o nível estético de seus trabalhos se encontra em perfeito equilíbrio com o sentido ideológico da representação”.²²⁹

O “sentido ideológico da representação” mencionado identificava a partilha estabelecida entre a arte e a política, em uma prática na prática estética e profissional do artista Brennand.

²²⁸ Exposição de Brennand aberta ontem no SCBEU. **Jornal do Comércio**, Recife, p. 15, 30 set. 1963.

²²⁹ Idem.

Suas negociações com setores políticos, do período, o construíam enquanto um artista de sucesso profissional capaz de adentrar esferas que muitos intelectuais de outras áreas não conseguiam.

Francisco Brennand era o símbolo do profissional das artes bem sucedido naquele período. Ele pintava em grandes murais elementos que, por muito tempo, foram símbolos da indústria agrária do Nordeste, como a cana de açúcar, e tinha ao seu favor um capital familiar possuidora de uma grande indústria de cerâmicas e azulejos que forneciam parte dos subsídios para o desenvolvimento da construção civil da região.

Foi durante os anos sessenta que Brennand iniciou o seu projeto de “atelier Fabrica”, que hoje ele chama de oficina, em que ele produz seus trabalhos e os vende para todo Brasil, através de uma agenda de contatos com diversos diretores de museus, galerias e colecionadores.

Tive oportunidade de registrar algumas de suas correspondências profissionais arquivadas em alguns museus. Seus telegramas e cartas eram compostos por um papel personalizado, timbrado, expedidos com a marca da sua indústria: Indústria de Azulejos S.A. Na década de sessenta, Brennand passou a expor em diversos espaços do Brasil e se construiu enquanto artista capaz de fornecer dados sobre o campo das artes de Pernambuco para diretores de Museus interessados na arte local. Seu contato com a elite paulista garantia parte das exposições de suas obras na cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro, gerando uma gama de dossiês sobre o ceramista em diversos arquivos de artes do país.

Podemos perceber que Brennand, também, incorporava ao processo de trabalho problemas do campo da arquitetura, em que suas obras passavam a compor espaços arquitetônicos como suporte. O painel cerâmico Batalha dos Guararapes, realizado entre 1960 e 1961, tinha a técnica de cerâmica em alta temperatura, utilizada pelo autor em diversas outras obras, com uma temática muito cara a cultura e a história de Pernambuco e do Brasil: a interpretação artística das batalhas. O painel foi feito por encomenda para uma agência do Banco da Lavoura de Minas Gerais, com filial no Recife.

A partir do momento em que passou a ser uma espécie de *hors concours* no mercado da construção civil, com facilidade e autonomia na aquisição de matéria prima, na posse dos meios de produção, Brennand começou a controlar os custos das peças sob encomenda e a realizar experimentações de diferentes materiais, investindo, também na construção de seu próprio museu.

Desta forma, ele cria condições excepcionais que o colocava em absoluta vantagem na disputa pelos espaços públicos e privados de exposição e consagração, face aos demais

artistas locais despojados de todo esse aparato produtivo de obras e renome. Outro exemplo da sua inserção no mercado dos murais de edifícios na cidade de Recife nos anos sessenta é o caso do painel do edifício Manhattan em Boa Viagem que gerou algumas polêmicas.



Figura 52 : Inauguração do Painel de Francisco Brennand no Edifício Manhattan, Av. Boa Viagem. Diário de Pernambuco, 1969.

O artigo do *Jornal do Commercio* de 1969 acusava Brennand de praticar concorrência desleal no mercado de painéis, criado na cidade após a lei de obras de arte em frente a edifícios de Abelardo da Hora. Segundo o autor do artigo, os outros artistas que apresentavam seus projetos tinham de incluir o custo da fabricação dos ladrilhos no orçamento. Já Brennand, como fabricava os próprios ladrilhos, tinha meios técnicos e econômicos de controlar os custos da produção, visando derrubar o preço da obra e ganhar a concorrência.

Isso explicaria, em parte, a sua forte presença na paisagem urbana, o que o legitimou como artista local e, ao mesmo tempo, transformou-o em uma espécie de, nas palavras do artigo, “artista oficial da cidade”. Tanto por suas esculturas quanto por seus ladrilhos espalhados pela cidade, a identidade de Francisco Brennand se confunde com a própria identidade da cidade (Cf. JORNAL DO COMMERCIO, 1969).

Essa legitimidade pública aumentou ainda mais sua margem de manobra para se desvencilhar de temas ligados à região nas esculturas, afinal ele é o artista local por excelência, com obras pela cidade e atelier/museu/jardim elencado como ponto turístico. A linha de azulejos utiliza uma estratégia de marketing que reforça suas ligações com uma certa “brasilidade”, mesmo que difusa. Há, portanto, dois discursos em tensão na construção de sua

personagem para o público: um ceramista livre da necessidade de representar seu torrão, e um industrial nacionalista 10 que usa a “nossa própria matéria prima” para produzir um ar brasileiro nos edifícios e ambientes decorados.

Esse contato, ou relação, ou como Hal Foster denomina de “complexo arte e arquitetura”, iria dominar boa parte do campo cultural da cidade do Recife nos anos sessenta e setenta, ativando elementos importantes na profissionalização dos artistas plásticos.

Primeiramente, a forte relação que a arquitetura vai ter com o mecenato do Estado que incorporava em seus projetos de urbanização uma arquitetura funcional mais com fortes elementos da estética, depois o contato com a nova gramática desenvolvida pelo campo dos projetos. Assim, o arquiteto projetava suas ações técnicas e estéticas e o artista plástico, a partir disto, também deveria projetar suas criações, e por fim um mercado da construção civil que iria incorporar arquitetos e artistas a partir da famosa Lei das Obras de Arte em frente de edifícios públicos.

Esse foi um projeto de longas datas, mais precisamente de 1962, em que o então prefeito Miguel Arraes colocou em vigor, junto com seu Secretário o escultor Abelardo da Hora, uma lei municipal estabelecendo a obrigatoriedade da colocação de obras de arte em frente a edificações com área de mais de dois mil metros quadrados. A lei passa quase que despercebida pelos anos sessenta e setenta, pois logo no início, o poder de escolha das obras era dado às construtoras dos edifícios.

Nos anos oitenta, essa lei passa por algumas alterações, com a prefeitura de Gustavo Krause. A primeira foi em 1981 ao modificar o sistema de autorização das obras, a mudança previa a avaliação prévia das peças através do Conselho Municipal de Cultura, antes de serem executadas pelas construtoras. Esse conselho era composto por arquitetos, urbanistas e artistas plásticos da AAPPE. Segundo Silvio Hansen em entrevista:

A lei precisava mesmo de alterações, isso porque já estava ficando perigosa. Teve uma vez que um edifício desses aí de Boa Viagem comprou uma escultura de metal de um artista que não lembro o nome. Aí um menino foi brincar em cima da escultura e cortou a mão. Corte feio mesmo. O síndico do prédio sugeriu que os pais processassem o coitado do artista, mas o cara não teve culpa, ele somente vendeu o que encomendaram a ele. Então a associação começou a fiscalizar a venda e escolha dessas obras.²³⁰

²³⁰ HANSEN, Silvio. Entrevista concedida a José Brito. Recife, PE. 2014

Contudo, em 1986, a prefeitura de Jarbas Vasconcelos tirou o poder do Conselho de Cultura da escolha das obras, colocando sobre a responsabilidade do próprio público que comprava a obra. Assim, o projeto reassumiu a proposta anterior, sendo cortado o processo burocrático de venda destas obras, mas que mantinha a exigência do profissionalismo do artista e quem garantia esse título de profissionalismo era a Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco. A associação também fiscalizava a manutenção destas obras, pois em 1986, o Edifício Mar Hotel resolveu fazer uma reforma na fachada e resolveu retirar a escultura que tinha na frente, porém ao terminar a obra não devolveu a escultura ao seu lugar, sendo advertida pela AAPPE e logo em seguida pela prefeitura.

Outro fato interessante da parceria entre a arte e arquitetura na cidade materializou-se a partir dos escritórios de decoração que passaram a adquirir obras de artistas plásticos para decoração de alguns motéis da cidade:



Figura 53: Jornal do Comércio. Cardeno C. Recife, 03 de jan. 1989.

Nessa matéria do Jornal do Commercio é exposto o mercado de obras de arte para decoração de motéis na cidade do Recife promovido por escritórios de arquitetura e decoração. Alguns artistas foram acionados para participarem deste novo nicho por serem, na época, de acordo com o jornal, “os artistas mais conhecidos entre o público”. Estavam eles: Cavani Rosas, Jobson Figueiredo, Gil Vicente e João Camara.

Cavani Rosas acreditava no poder de circulação destes espaços por serem os motéis: “Museus permanentes de grande circulação”. Esses espaços eram vistos pelo mercado de decoração como espaços de luxo, seguindo uma linha de “bom gosto”, onde deveriam ser decorados com obras de arte. A tentativa de ampliar o consumo de obras de arte era uma das políticas incluídas nas propostas da AAPPE analisada na seção anterior. Essa política partia da inserção destas obras de arte em múltiplos espaços, simulando a concepção da musealização de distintos espaços a partir da expansão e urbanização de grandes centros.

O sociólogo Durand analisou a movimentação deste mercado de decoração nos anos oitenta e percebeu que além da estruturação capitalista da construção habitacional de luxo, a arquitetura viu-se contida em círculos sociais restritos por força da competição travada pelos decoradores mais tolerantes com o gosto da clientela. Durand identificou nestas práticas um certo tipo de dialética da distinção social estabelecida entre a arquitetura e a decoração.

Com isso, a relação entre artes plásticas e arquitetura extrapola os círculos teóricos da construção ontológicas das áreas e desemboca em enfrentamentos políticos, em negociações e disputas nos campos da cultura e desenvolvimento urbano. A estruturação de áreas ou departamentos de artes plásticas em cursos de arquitetura criou um espaço onde interesses em titulação e carreira acadêmica canalizaram esforços para a reconstrução da vida pessoal e artística de pintores consagrados ou com nome assegurado como participantes de movimentos estéticos “históricos”.

A formação dos circuitos acadêmicos das artes plásticas no Brasil é resultado do cruzamento da construção de centros e departamentos universitários que sediavam em suas estruturas físicas cursos como: comunicação social, jornalismo, design, arquitetura, artes visuais. É nestes espaços, a partir do fim dos anos setenta, que inicia a gestação de novos profissionais no campo das artes visuais do Brasil, como o caso da formação do Centro de Artes e Comunicação da UFPE.

4.6 A POLÍTICA POR UM CENTRO DE ARTES

A partir de 1974, durante o governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), tem início o lento e gradual processo de transição política¹, no qual se observou, simultaneamente, a manutenção de práticas repressivas e a tentativa de implantar um modelo político mais adequado aos objetivos desse novo projeto militar: a distensão. Ocorre o restabelecimento de alguns direitos individuais e coletivos e são permitidas algumas atividades político-partidárias.

Em relação às políticas de Estado voltadas para as artes, esse período ficou marcado por uma ampliação substancial na atuação cultural do Ministério da Educação e Cultura (MEC) com a criação, implantação e reformulação de diversas instituições voltadas para as artes visuais, cinema, teatro, cultura popular e música. Essa intervenção estatal no campo cultural foi sistematizada com o estabelecimento da Política Nacional de Cultura (PNC). Lançada em 1975, além de procurar fornecer mecanismos de controle, fomento e adequação do campo cultural aos interesses do Regime, a PNC promoveu uma vertiginosa institucionalização e reorganização da área.

No âmbito das artes visuais, a ação de maior impacto da PNC foi a criação da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE –, no final de 1975. A FUNARTE, como braço executivo do MEC, na área cultural e de acordo com as diretrizes da PNC, tinha como objetivo fomentar em todo território nacional a preservação, a formação, a profissionalização, a criação e a difusão da música erudita, da cultura popular brasileira e das artes visuais, que recebeu um instituto voltado exclusivamente para atender às demandas da área, o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP).

Foi justamente, por meio da FUNARTE que o componente básico da PNC para as artes visuais, o qual destacava a necessidade de se “implementar as artes plásticas”, tendo como objetivo central aumentar a “pesquisa nesse campo, por meio de laboratórios de criatividade e a correspondente comunicação das novas tendências” , foi implementado nas universidades brasileiras.

A diretriz da PNC voltada ao fomento e a divulgação das artes visuais nas universidades foi implementada por meio de parceria entre a FUNARTE e as Coordenações de Extensão Cultural, sendo viabilizadas de duas maneiras principais: por meio do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) e do Programa Universidade (PU). No primeiro caso, foram

desenvolvidas ações pontuais voltadas para a difusão e circulação da produção artística nas universidades brasileiras. Caso dos Salões de Artes Plásticas, Salões Universitário de Artes Plásticas e Salões Nacionais Universitários de Artes Plásticas e das diversas exposições itinerantes que percorreram as universidades brasileiras. Já no segundo, foram viabilizadas e/ou apoiados os festivais de artes, os trabalhos de extensão cultural na área de Educação Artística, a criação e manutenção de espaços voltados para arte e cultura nas universidades, ou seja, os “laboratórios de criatividade e comunicação das novas tendências” propostos na PNC.

Em 1981, por exemplo, através do Programa Universidade (PU), foram financiadas trinta e oito propostas em universidades brasileiras. Desse montante, quatro foram realizadas em universidades do Centro-Oeste, sete do Nordeste e quatro do Norte, regiões até então pouco contempladas nas políticas oficiais. No Centro-Oeste, destaca-se a criação do Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso (1974), com concepção e a coordenação do artista Humberto Espindola e da crítica de arte Aline Figueiredo. No Nordeste destacam-se a criação, em 1978, do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB), a partir de projeto desenvolvido pelo crítico de arte Paulo Sergio Duarte e pelo artista Antonio Dias e do Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 1979, que contou com a decisiva participação do artista Jota Medeiros. Desta forma, no meio deste debate é fundado o Centro de Artes e Comunicação da UFPE, o famoso CAC, como espaço responsável pelas novas políticas e dinâmicas de formação e profissionalização de artistas, arte educadores, desenhistas, atores, músicos, arquitetos, etc.

Ainda, a elaboração de um “circuito universitário”, também é citado como espaço que irá garantir debates em torno da profissão, na metade dos anos 1970 no país. A estruturação de áreas ou departamentos de artes plásticas em cursos de comunicação ou arquitetura criou um espaço onde interesses em titulação e carreira acadêmica canalizam esforços para a reconstrução da vida pessoal e artística de pintores consagrados ou com nome assegurado como participante de movimentos estéticos históricos.

Em Pernambuco, durante os anos 1970, a dinâmica expansiva do campo das artes vai ampliando o seu raio de ação. Já em 1973, o Conselho Universitário da Universidade Federal de Pernambuco aprovou o Decreto 73.061, de 05 de novembro de 1973, reestruturando a instituição de ensino. Sob a reitoria de Marciolino de Barros Lins, a UFPE obteve autorização para realizar uma modificação nas áreas profissionais da universidade, criando novas unidades. Instauraram-se as políticas de criações de Centros: Centros do Sistema Comum de

Ensino e Pesquisas Básicas e os Centros do Sistema de Ensino Profissional e Pesquisa Aplicada.

Desta forma, a profissionalização dos artistas plásticos e visuais passa a ser mediada pelo circuito universitário enquanto vetor de elaboração de novas identidades para o artista em Pernambuco e no Brasil, durante os anos noventa até os dias de hoje, campo que necessita de novos estudos e debates para ampliar as pesquisas referentes à profissionalização dos artistas plásticos no Brasil.

A partir de políticas que lutam pela democratização e expansão do ensino de artes, o artista profissional universitário adentra no campo das investigações científicas ampliando seu leque de atuações profissionais. Arte, política, educação e ciência fazem parte de um processo de profissionalização e dilatação do campo profissional das artes plásticas no fim do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de ser profissão a arte é devoção: o artista é um devoto do olhar, do gesto da palavra, do som. Então o que significa “artista profissional”? Seria aquele que vende muito? O que tem contratos com galerias ou outras instituições que comercializa sua obra? Seria aquele que se formou na Universidade? O que significa, afinal, a profissão artista? Nada, simplesmente o artista é (RAUL CÓRDULA, 2017, p. 02).

Nesta tese, a profissionalização dos artistas plásticos foi apresentada enquanto uma arena de disputas polissêmicas, uma linguagem com performances temporais e espaciais. De um lado, as associações de arte instauraram um amplo regime de mediação cultural entre os artistas plásticos que passaram a atuar como agentes de diplomacias estéticas e políticas. Do outro, a luta pelo reconhecimento político e social que os artistas plásticos encamparam pós anos cinquenta, em busca de direitos e benefícios para uma vida mais segura no mundo capitalista do trabalho. E por fim, as negociações com outras profissões, como a arquitetura, em que espaços de mediação são acionados para interceder na manufatura social e política dos artistas plásticos e dos arquitetos, e, também, de outras profissões no campo da cultura.

Sem nenhuma intenção de se aproximar a uma resposta ao questionamento feito logo a cima pelo crítico e artista plástico Raul Córdula: “O que significa artista profissional?” Esta tese demonstrou que o fenômeno histórico e social, a profissionalização no campo das artes plásticas, foi resultante de negociações sociais, de representações históricas particulares de cada espaço, região ou arena cultural, capazes de elaborar uma “cultura profissional”.

Cultura Profissional esta, interceptada por projetos políticos instaurados em Pernambuco, já nos anos cinquenta, em que ajudaram a proliferar no campo das artes: instâncias burocráticas, expansões internacionais, relações com as elites locais e nacionais, diálogos com a indústria e o mercado, que transformaram de uma vez por todas, o sentido de “ser artista profissional” na região.

O conceito de Cultura Profissional permitiu perceber com maior detalhe a nova configuração do trabalho intelectual, face ao novo modo de acumulação capitalista, no qual o conhecimento e a ciência se transformam numa força produtiva. Digo a nova configuração do trabalho intelectual, porque em grande medida este trabalho depende da reconfiguração social

e simbólica das velhas profissões, ainda que a sua educação formal continue, como no passado, a estar na dependência dos sistemas científicos de produção de conhecimento.

Trata-se de uma sociedade que, segundo Anthony Giddens (1992),²³¹ se torna cada vez mais dependente dos especialistas e profissionais que, ao usar o conhecimento científico na ação social, promovem e permitem a difusão de uma reflexividade social de modo regular e sistemático: a reflexividade institucional como concretização e desenvolvimento alargado de um trabalho intelectual, assalariado, de novo tipo.

A partir destas análises, pude identificar debates em torno da profissionalização dos artistas plásticos que foram bastante amplos no período da história em que as funções sociais destes agentes, também, se ampliavam. Neste caso, os anos “pós-guerra”, demarcaram as construções políticas de desterritorializações simbólicas, em que artistas passaram a ser acionados enquanto agentes internacionais mediadores de conflitos. Com a criação de um campo internacional das artes é incorporada a necessidade de profissionalização de artistas que iriam atuar nos corredores da UNESCO, instituição que amplia sua ação criando uma associação específica para trabalhar com assuntos direcionados as artes plásticas e visuais: a AIAP.

O artista profissional sócio da AIAP lutava em prol de algumas agendas políticas do período: pela paz mundial, pela liberdade dos artistas, pelos direitos à educação, pelos direitos autorais, pela igualdade profissional perante trabalhos em cooperação com arquitetos. Desta forma, o profissional das artes deveria ser detentor de uma gramática repleta de semânticas dos mundos políticos, estéticos, culturais e internacionais, para alçá-lo nas esferas do entendimento do que seria um profissional das artes.

Em Pernambuco pude identificar e analisar a disseminação da cultura profissional pelo campo artístico, nos anos de 1950 e seu ápice nos anos 1960, em meio a disputas mantidas por clássicas dialéticas entre: o moderno vs. o acadêmico, a vocação vs. o profissional, o regional vs. o internacional, o centro vs. a periferia. Porém, estas disputas e dicotomias tomam outras cadências quando os artistas iniciam um projeto em prol de sua imagem pública. O “nascimento da imagem pública” do artista plástico na imprensa local é resultado direto de aperfeiçoamentos profissionais de suas carreiras, o artista passa a existir negociando sua obra e sua trajetória, empreendendo um conjunto de acordos que sustentam o valor do sujeito operante, do sujeito que assina a obra, com estratégias que veiculam sua imagem no mundo

²³¹ Ver: GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernização**. São Paulo: Oeiras, Celta. 2002.

público, enquanto agente funcional, profissional, capaz de resolver assuntos estéticos e mercadológicos.

Surgem novas linguagens funcionais e operacionais, as Bienais Internacionais de São Paulo disseminam ideais burocráticos, ideais de circuito, de mercado pelo Brasil, e os artistas estendem seu foco técnico e profissional para poderem participar destes espaços que prezam pela identidade internacional das artes. Em meio ao novo expoente de um Brasil desenvolvido: a Bienal de São Paulo, os artistas de Pernambuco negociavam com as elites locais suas atuações no grande projeto nacional de políticas desenvolvimentistas. Os artistas almejavam espaços políticos e institucionais que gerenciavam múltiplas identidades para suas vidas profissionais.

A incorporação dos artistas plásticos no grande projeto nacional desenvolvimentista, empregado na região, teve como mediador a SUDENE. Seu departamento de Desenho Cartográfico pôs em contato a “geografia política” estruturada pela superintendência com os artistas desenhistas que foram incorporados ao departamento pela carência do profissional especializado em cartografia na região. Desta forma, os artistas plásticos passam a se profissionalizar em desenhos técnicos para assumir a função de cartógrafos. Essa passagem de diversos artistas pela SUDENE demarca a construção do *habitus* profissional nas artes plásticas na região, observada na trajetória de alguns membros da AAPPE. Nesse sentido, esta tese também possibilitou a decodificação política do processo de profissionalização destes agentes das artes.

Com a criação da Associação de Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco, nos fins dos anos sessenta, a cultura profissional ganha elementos específicos do campo cultural local. A AAPPE desenvolveu ações em torno do fomento de políticas históricas no campo das artes de Pernambuco: como a lei de obras de arte em edifícios, uma carteira profissional para os artistas, um Plano de Cultura, já na década de 1990, como uma definição técnica do que seria um artista profissional, etc.

As lutas da AAPPE continuam vivas no imaginário dos artistas locais até hoje, nas reuniões e debates empreendidos em torno do Fundo de Cultura de Pernambuco (FUNCULTURA), em que diversos artistas ligados a extinta AAPPE, como Silvio Hansen, possui cadeiras nos conselhos deliberativos do fundo.

Ao manter contato com este artista e poder participar de algumas atividades deste Conselho Deliberativo, pude notar que o acesso dos artistas plásticos a estas cadeiras do conselho, também foram frutos de ações coordenadas pela associação local, que tinha como meta manter a obrigatoriedade da presença de profissionais de artes, sócios da AAPPE, nas diversas estâncias governamentais e municipais que deferiam assuntos no campo das artes plásticas.

Contudo, o que me tirou algumas noites de sono, durante a pesquisa e escrita desta tese, foram às análises sobre as atuações do artista Josael de Oliveira. Este artista foi um destes personagens que a historiografia da arte insiste em anular por questões políticas e mercadológicas. Seu embate contra o grupo liderado pelo ceramista Francisco Brennand trouxe um novo fôlego para que esta pesquisa pudesse pensar sobre as inserções políticas de artistas nas esferas públicas locais e nacionais.

Josael de Oliveira, e suas ações coletivas na AAPPE, me fez pensar sobre: as funções políticas da coletivização no campo das artes. Diante de um poderoso projeto mantido por uma elite de artistas locais que trabalhavam, e trabalham até hoje pela manutenção do *status quo* do artista plástico bem sucedido, solitário, recluso, vocacionado, mágico, místico, etc.

A passagem de Josael de Oliveira enquanto presidente da associação de artistas operacionalizou um projeto de construção de uma “autonomia” da categoria de artistas em Pernambuco. Contudo, a tentativa de ruptura com a estrutura privada e mercadológica da Bienal Internacional de São Paulo, através de um boicote, visava uma aproximação mais bem estruturada com o Estado, este enquanto mecenas de salões e investidor da produção local.

Desta forma, o projeto de “autonomização” do campo das artes operava, nesta dialética, uma espécie de “autonomia utópica”, em que o patrocinador das práticas deveria ser garantido, gerando uma complexa relação entre a produção, o trabalho, as práticas profissionais e a institucionalização do campo artístico.

O embate entre os dois grupos evidenciava uma disputa entre o capital público e o capital privado no campo das artes. Podendo ser visualizado em grandes escalas o alargamento do universo privado sobre diversos campos artísticos do Brasil, nos anos sessenta. Josael de Oliveira serviu como um grande exemplo de como esse universo privado excluía aqueles que não operacionalizavam um diálogo com os dispositivos oferecido por ele.

Josael de Oliveira esteve inserido neste embate de grandes estâncias, tentando articular práticas e habilidades inovadoras para aquele momento, conseguiu diversas conquistas como: colocar o grupo ligado da associação em pautas da imprensa, em concursos nacionais e internacionais. Mas também não soube articular negociações salutaras para sua trajetória, capazes de o manter “vivo” ou “atuante” em meio a ponte que ligava o mundo público ao privado. Logo ele foi excluído dos noticiários, das grandes exposições, da crítica e da narrativa historiográfica da arte por muito tempo. Hoje é lembrado por poucos, deixando ativo, após seu falecimento, um blog com algumas de suas memórias



Figura 52: Imagem postada do blog do artista Josael de Oliveira. 2008²³²

Este trabalho demonstrou como uma profissão não se constrói solitariamente e que as relações políticas e sociais são basilares para analisar a expansão, hierarquias e institucionalização do campo das artes em Pernambuco. O processo de profissionalização de áreas que dialogavam diretamente com as artes plásticas foi fundamental para negociações técnicas e políticas na profissão do artista. Críticos de arte, desenhistas industriais,

²³² Um detalhe importante desta fotografia, a última postada pelo artista Josael em seu blog, em 29 de maio de 2008, é a presença da ex prefeita da cidade de Olinda, Luciana Santos, hoje presidenta nacional do PC do B, imagem realizada no momento de uma visita de Josael e sua esposa ao gabinete da prefeitura. Desta forma a imagem auxilia na remontagem da rede de sociabilidade do artista com agentes políticos ligados a alas da esquerda local de Pernambuco. Disponível em : <http://artistaplasticojosaeldeoliveira.blogspot.com.br/>. Acesso em: 10 de fev. 2016.

museólogos, historiadores da arte e arquitetos também vinham pensando e repensando seus modelos de profissão ao longo da segunda metade do século XX.

Neste caso, a profissionalização dos arquitetos e sua luta por autonomia atingiu diretamente os debates sobre a profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco, pelo fato das duas áreas disputarem e negociarem um espaço que mediou durante quarenta anos a gestação dos saberes das artes e da arquitetura: a Escola de Belas Artes de Pernambuco.

Foi analisando a trajetória desta escola que pude perceber que a profissionalização dos arquitetos em Pernambuco foi resultado direto de uma jogo de disputas geridos pelas elites locais que envolveram os ideais de: autonomia, mercado, construção civil e criação de uma faculdade. Assim, o arquiteto profissional instaurou em seu campo um regime de “ethos projetista”, para diferenciá-lo do artista tradicional e transformá-lo no artista moderno. Esse ethos foi disseminado por outras áreas, atingindo o campo das artes, que passa a empreender parcerias com os arquitetos expandindo o mercado de trabalho do artista para: a construção civil, decoração de ambientes, mercado de painéis, urbanização.

Segundo Mário Botta (1996, p. 44): “O primeiro ato da arquitetura não é por pedra sobre pedra, e sim pedra sobre um lugar, portanto, transformar uma condição de uma natureza numa condição de cultura”.²³³ Assim, compreende-se que a tensão entre arte, técnica e mercado, presente no exercício das profissões dos artistas e dos arquitetos desde o Renascimento, se intensifica no contexto da difusão da indústria e urbanização e do conjunto das relações econômicas e sociais na segunda metade do século XX.

Esse jogo de disputas entre as artes plásticas e a arquitetura gerou um campo complexo em que a identidade do artista criador era mediada por ambas às esferas. Os arquitetos saíram da Escola de belas Artes, fundaram uma faculdade própria, mas não abandonaram o “manto sagrado” das artes enquanto estância de consagração, defendendo integralmente a arquitetura enquanto um exercício artístico e profissional.

Portanto, a profissionalização é resultado direto de um regime de cooperação de uma coletivização, um quiasma que aprimora e cria sentidos próprios ao *habitus* profissional. As associações de artistas analisadas nesta tese foram dois grandes vetores que impulsionaram ações e negociações em torno da profissionalização dos artistas, inserindo suas práticas dentro

²³³ BOTTA, Mário. **Ética de construir**. Roma: Bari, 1996.

de fóruns modernos de mediação e diplomacias culturais. A luta pela liberdade dos artistas nos campos internacionais de cultura e os embates em prol de direitos trabalhistas aqui em Pernambuco ajudaram a compor um circuito ético, político e social que moldaram algumas problemáticas desenhadas ao longo das trajetórias de profissionais artistas.

Para as correntes funcionalistas, a criação de uma associação profissional não só corresponde a uma das etapas necessárias ao processo de profissionalização, como a sua existência se afigura essencial para sustentar a capacidade de auto-regulação própria das profissões, ao garantir a regulação das práticas e das condições do exercício profissional, por via dos códigos de ética e dos mecanismos disciplinares neles previstos. O seu papel enquanto instância de intermediação de interesses entre os indivíduos e o Estado, por um lado, e enquanto garantia da ordem moral através da partilha de valores compatíveis com o caráter altruísta das profissões, por outro, esses são elementos centrais na abordagem funcionalista.

Os trabalhos que se debruçaram sobre os estudos do associativismo profissional reconheceram a multiplicidade de papéis que estes desempenham. Segundo Freire (2004), eles estão patentes: na regulação econômica do exercício de certas atividades profissionais, nos impactos sociais que geram sobre a procura, nas influências que exercem sobre as instituições de formação, na ação sobre a construção de identidades profissionais e, em certos casos, na consagração de áreas de jurisdição atribuídas e garantidas pelo Estado. Contudo, a generalidade dos estudos empíricos tem vindo a incidir sobre aspectos parcelares do associativismo, nomeadamente, sobre o modelo de governamentalidade e o seu processo de funcionamento, a sua função regulatória e legitimadora da mudança e a redefinição do projeto profissional, em função das novas formas intencionais de regulação, faltando, por isso, uma abordagem integrada sobre os diferentes papéis do associativismo profissional.

A busca por uma especialização no mundo das artes objetivava atender demandas sociais, estéticas e técnicas que iriam compor a formação de saberes críticos sobre as condições em que viviam os artistas naquele momento elaborando a atmosfera necessária para a estruturação de associações profissionais.

Um complexo mercado das artes vinha se estruturando, se moldando, tendo seu auge no fim dos anos oitenta, mas que iria provocar ações em torno de uma identidade profissional, exigindo um comportamento mais produtivo, pontual, mercadológico dos artistas em todo Brasil. É bastante complicado falar de mercado das artes em Pernambuco logo após os anos cinquenta, da mesma forma que diversos pesquisadores evitam falar sobre mercado das artes

no Brasil antes dos anos oitenta. Isso pelo fato da geografia do campo das artes ainda não conter, no Brasil, as formalidades que um mercado econômico das artes exigia.

De acordo com Maria Lucia Bueno, o que podemos presenciar a partir dos anos cinquenta dentro do sistema moderna das artes é a configuração de um mercado de autores e não de obras. Identificando-se com grupos e artistas e não com obras e estilos, o sucesso comercial estava em investir numa produção inovadora que ainda não tinha demanda e construir uma recepção para ela.²³⁴

A constituição de um mercado de arte pressupõe a emergência social de alguns pré-requisitos. O primeiro está ligado ao nível ao estágio de consolidação da economia capitalista, uma vez que a expansão do mercado de arte, assim como o do financeiro, depende do volume de capital excedente em circulação. Outro pré-requisito é a presença de segmentos sociais novos como: colecionadores, marchands, galeristas, que baseiam suas ações na cultura do consumo, além do perfil desterritorializado e internacional do mercado de arte.

O que esta tese pode evidenciar é a existência de uma profissionalização de diversos segmentos do campo das artes que visualizava a construção de um mercado mais seguro para a atuação profissional dos agentes.

Os debates sobre a profissionalização nas artes plásticas eram alimentados pela necessidade de desenvolvimento de uma “visão do mundo” que incluía os pensamentos, valores e significações envolvidos no trabalho, e que resultava destas concepções de profissão, quer para a existência de um “código informal”, com as suas regras de seleção e a sua linguagem em comum. Sendo este “código informal” regido por princípios implícitos, que são de certo modo secretos e só reveláveis gradualmente. Código informal que, mais do que o “código deontológico” escrito, permitiria a articulação entre interesses particulares e interesses gerais do corpo profissional e da sociedade.

Chegar ao “fim” desta tese, de formar alguma, é como chegar no “fechamento” de uma conclusão. Até porque no início deste atribulado politicamente e confuso ano de 2017 pude me deparar com um texto produzido para uma exposição que “reabriu” todas as discussões e análises que esta pesquisa resolveu problematizar.

²³⁴ BUENO, Maria Lucia. **Sociologia das Artes Visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.



Figura 53: Catálogo da Exposição. 2017

A exposição organizada pela galeria Arte Plural sobre o artista plástico Tiago Amorim, intitulada *Tiago Amorim: da gênese ao apocalipse*, trouxe em seu texto de apresentação uma pequena crítica elaborada pelo, também artista plástico, Raúl Córdula com o título *Artista e Devoção*, como exposto, em fragmento, no início destas considerações: “Antes de ser profissão a arte é devoção: o artista é um devoto do olhar, do gesto da palavra, do som”.

No primeiro momento, ao ler aquela exaltação ao “mundo vocacional” das artes fiquei pensando como o campo artístico da cidade de Recife ainda se rendia a este imaginário “romântico e sacro”, no qual é concebida a ideia de que o artista já nasce artista. O que constrói essa concepção de que o artista plástico não pode se relacionar com as esferas do mundo econômico, do mundo do trabalho e da profissionalização? Será que algumas estâncias do pensamento em Pernambuco irão sustentar eternamente essa identidade de que o artista plástico é um sacerdote, um monge, um “semi-deus”, etc.?

Estas são questões que levam muito mais tempo que o desta pesquisa para serem respondidas ou não. Contudo, apurando as últimas análises que o fôlego me permitia para esboçar estas considerações, percebi que os ideais de vocação também fazem parte do campo profissional das artes plásticas. E que o artista profissional gerencia sua identidade composta por dons, vocações, mistérios, perfeccionismos, tecnicismos, em prol de uma propaganda da sua trajetória e de sua arte para seu sustento. De fato, uma das problemáticas essenciais da

história e sociologia das profissões culturais consiste em se perguntar: se constituem as artes, profissões como as outras? E, se não, quais são suas especificidades?

O domínio das atividades profissionais artística ordena-se, e sem dúvida hierarquiza-se, com base no modelo de “artista criador”. A figura do “criador” é uma especificidade do campo de estudo das profissões culturais. Como representação dominante, difunde-se pouco a pouco e de círculo em círculo em todas as dimensões da atividade organizada, afeta práticas, as mediações, as interpretações, as críticas e influencia até mesmo a ação política. A representação do “criador vocacionado” persiste em diversas culturas em contraposição aos resultados coletivos.

A criação é uma imagem religiosa que assegura a transcendência do criador e que circula pelo campo das artes até hoje por legitimar individualismo, carisma, meritocracia, legitimidades. Arte e religião se unem e fazem políticas, ou melhor, micropolíticas que asseguram o lugar mágico e místico do artista. Na imagem da capa produzida para o catálogo da exposição que aqui menciono, é perceptível a presença de uma cruz em cima do nome do artista que demarca sua passagem pelo mundo da arte sacra, mas que o sacraliza, também, enquanto artista.

As analogias teológicas não vêm quebrar-se apenas no longo e lento processo de fabricação de um mundo da arte. Ao contrário, trancando-se em sua solidão, o artista pode tirar de seu trabalho certa embriaguez, que passa a recusar tudo que vem do além e todo modelo que o olhasse de cima e ao qual sobraria por necessidade.

Como Eliás mostra em seu *Mozart, sociologia de um gênio* (1991), a independência criadora e profissional que emerge pouco a pouco é passível de riscos e perigos. E nestes perigos circulam um projeto de autonomia dos artistas. Para Nathalie Heinich (2005), o artista atravessou caudalosas etapas até se juntar ao mundo dos “intelectuais”, um esforço hercúleo para romper com o cordão umbilical do artesanato e para inserir-se no mundo das artes liberais.

Não só Heinich, mas Raymond Moulin havia destacado as maneiras como a imagem do artista se construíra: mero artesão a serviço da Igreja e da fé religiosa durante a Idade Média, emancipa-se pouco a pouco dessa dependência e passa para um estatuto de academia integrado ao juízo das cortes reais europeias que o empregam no século XVI.

Contudo, na modernidade, o carisma do criador é por sua vez atingido pela “rotinização” que provém dos outros universos sociais. Interpretado como uma perda de “aura” por Walter Benjamin, a figura carismática é afetada por sua “desmistificação”, pelo apagamento de sua singularidade e pela sua personalização. As profissões culturais são mais sensíveis às forças da racionalização que vem da economia e da gestão do que aos apelos desinteressados e sempre eruptivos, e por isso, provisórios, das forças criativas.

O carisma religioso seculariza-se, dando-se regras formais e combinando-se com outros tipos de dominação. Reveste-se de outras formas, como por exemplo, o contrato jurídico “de caso a caso”. Investe em novos domínios, burocratiza-se, amplia-se para outras figuras dominantes, como a do industrial. E, da mesma maneira que o interacionismo pode mostrar a importação dos “rituais religiosos e litúrgicos”, nos “rituais profanos”, que os banalizam e os rotinizam fora de toda liturgia sagrada, assim também o carisma de um só homem emigrou do poder religioso, militar e político para todos os outros domínios simbólicos em que o poder precisa ser reconhecido para se encarnar legitimamente.

Como analisou Heinich (2005), não é natural agrupar-se quando se pensa no singular.²³⁵ Os meios culturais são, quiçá mais do que os outros, domínios em que cada indivíduo considera-se original demais para imaginar que uma associação coletiva pode lhe ser benéfica. Uma pesquisa feita na França com os críticos de arte na imprensa demonstrou uma extrema resistência em imaginar que se possa tirar vantagens da associação profissional ou da imposição de regras deontológicas, além do temor de um inevitável controle social que poderia advir.

Moulin e Menger dedicaram muitas pesquisas às “carreiras” de artistas na França, mostrando que existem progressões de carreira, reconversões materiais, interesses econômicas. A carreira dos artistas tem seus percursos obrigatórios: exposições, residências, concertos, publicações, representações, assinaturas, recompensas, coberturas midiáticas. O objetivo é sempre o mesmo: ser reconhecido, distinguir-se, singularizar-se, adquirir fama e ao mesmo tempo integrar um grupo.

É neste processo de “integração a um grupo” que reside uma das chaves mais complexas que pude explorar nesta tese. Pois, ao se debruçar sobre a profissionalização dos artistas, os debates, disputas e associações, constatei que a profissionalização é um processo

²³⁵ HEINICH, Nathalie. *L'Élite artist*. Paris: Gallimard, 2005.

agenciador de demandas de um campo cultural. E que sem a participação, ou até negação de um grupo, estes fenômenos culturais não são possíveis de acontecer.

Desta forma, artistas operários, artistas políticos, artistas empresários, artistas professores, artistas mercadores, artistas amadores e artistas profissionais só possuem substâncias analíticas quando inseridos dentro de um espaço social e nas interações sociais que a história é capaz de mapear. Talvez se associar produza sim um afinamento político coletivo, mas não é o único fator que demonstra a infinita riqueza que as movimentações do campo das artes em Pernambuco são capazes de nos demonstrar.

Como já foi dito no início deste trabalho, o desejo de ver o artista como um profissional (trabalho autônomo) relacionado aos demais em uma cadeia de colaboração refere-se seguramente à procura de um valor social para as artes, de um valor de uso por fora da valoração econômica, que pode, contudo, passar pelo exercício desta valoração para tentar encontrar este valor (e/ou expulsar-se dele). Na desconfiança da identificação do artista com uma “profissão”, pode propor novas configurações subjetivas (e coletivas) para suas atribuições.

A história da profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco pode ser pensada como um campo ou arena de disputas simbólicas, essa arena toma forma de labirintos, camarins teatrais fragmentados que demanda a participação para alcançar seu destino artístico, espaços abertos ou coreográficos, âmbitos de memória, suportes para multiplicidade.

Ser “artista por vocação”, solitário e profético, ou ser “artista profissional”, trabalhador de carteira assinada, faz parte do rico e complexo universo cultural que a história de um campo artístico pode evidenciar, pois quem se associa não somente se afia, mas também produz as distorções, asperezas e estrias de um território tão rico e polissêmico que é o campo das artes no Brasil.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Victor; COURTIS, Christian. El acceso a la información como derecho. In: DUHALDE, E. L. (Ed.). **Anuario de Derecho a la Información 1**. Buenos Aires: Madrid, 2000.

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégia de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.

ACIOLI, Vera Lúcia Costa; MONTENEGRO, Antônio Torres; NETO, Regina Beatriz Guimarães. **História, Cultura, Trabalho**: questões da contemporaneidade. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

AGRA JR, Jarbas Espíndola. **Registro da litografia em Pernambuco**: a memória gráfica do estado. Monografia de conclusão de curso. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo**: da era do museu à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.

ALPERS, Svetlana. **O projeto de Rembrandt**: o ateliê e o mercado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALVES, Rafael. Fedora do Rego Monteiro: anotações sobre gênero e artes visuais em Pernambuco. In: ZACARRA, Madalena; PEDROSA, Sebastião (Orgs.). **Artes Visuais e suas conexões**: panorama de pesquisa. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

ALVES, Larissa da Silva Ferreira; DANTAS, Eustógio Wanderley Correia. Decurso Histórico do Turismo em Pernambuco: II PND, ditadura militar. **Boletim Goiano de Geografia**, v. 33, n. 3, set./dez. 2013.

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

_____. **Arte e Meio Artístico**: entre a feijoada e o x-burger (1961/1981). São Paulo: Nobel, 1983, p. 155.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo**: 1951 a 1987. São Paulo: ProEditores, 1989.

AQUINO, Laura Christina Mello de. **SUDENE**: a utopia de Celso Furtado. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2004.

ARANTES, Otília (Org.). **Mário Pedrosa**: Itinerário Crítico. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BALERA, Wagner; SILVEIRA, Vlademir Oliveira da. **Comentários ao Pacto Internacional dos Direito Econômicos**. Curitiba: Clássica, 2013.

BALTAR, Antonio Bezerra. Episódio Pioneira da Arquitetura Moderna em Pernambuco. **Revista Escola de Belas Artes de Pernambuco**, Recife, p. 14, 1956.

BARBOSA, M. L. de O. Para onde vai a classe média: um novo profissionalismo no Brasil?. **Tempo Social**, São Paulo, v.10, n.1, p.129-142, maio, 1998.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

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

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In. **Magia e Técnica, Arte e política**. Obras escolhidas I. Trad. Rouanet S. P. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOBBIO, Norberto. **Política e Cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

BORGES, V. A arte como profissão e trabalho: Pierre Michel Menger e a sociologia das artes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 67, p. 129-134, dez. 2003. Disponível em: <[http:// rccs.revues.org/1209](http://rccs.revues.org/1209)>. Acesso em: 15 jul. 2015.

BOTTA, Mário. **Ética de construir**. Roma: Bari, 1996.

BUENO, Maria Lucia. **Sociologia das Artes Visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

BULHÕES, Maria Amélia. Complexidades na consolidação de uma área de conhecimento. In: WANNER, Maria Celeste de Almeida. (org.). **Artes Visuais pesquisa hoje**. Salvador, 2001.

BOTELHO, André; BATISTA, Elide Rugai; VILLAS BOAS, Gláucia (orgs.). **O moderno em questão**: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: EditoraTopbooks, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O poder simbólico**. Tradução: de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____; KERN, Daniela; TEIXEIRA, Guilherme J.F. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2007.

_____. **Homo Academicus**. Cambridge: Stanford University Press. 1988.

_____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BORGES, Raquel Czarneski. **Recife lírica**: representações da cidade na obra de Cícero Dias. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2012.

BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUENO, Maria Lucia. **Artes plásticas no século XX**: modernidade e globalização. São Paulo: Editora da Unicamp, Imesp, Fapesp, 2001.

BRUSCKY, Paulo; VIANA, José Carlos. **Panorama das Artes Plásticas em Pernambuco no Século XX**. In: PERNAMBUCO, Secretaria de Educação de Pernambuco, Fundarpe. Quadragésimo Quinto e Quadragésimo Sexto Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Catálogo. Adriana Dória Matos e Marco Polo Guimarães (Orgs.). p. 150-152.

CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina. **La Guerra Fria Cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas**. Buenos Aires: Biblos, 2012.

CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**. São Paulo: Travessa. 2012.

CÂMARA, Aurora Christina Dornellas. **A escola de Belas Artes de Pernambuco**: contribuições para a cultura pernambucana. Recife: a autora, 1984.

CÂMARA, João. Artes e Outras: artistas como uma classe. **Diário de Pernambuco**, Recife, 01 set. 1968.

CARDOZO, Joaquim. Prelúdio e Elegia de uma Despedida. **Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco**, Recife, p. 37, 1956.

CARVALHO, Geraldo. Tempo da Angústia. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 13, 15 set. 1968.

CAVALCANTI, Paulo. **O caso eu conto, como o caso foi**: da Coluna Prestes à queda de Arraes. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

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

CERTEAU, Michael. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger; BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. In: CHARTIER, R. (org.) **Práticas de Leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHARTIER, Roger; ROCHE, Daniel. O livro: uma mudança de perspectiva. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História**: novos objetos. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1976.

CIPINIUK, Alberto. **A Face pintada em pano de linho**: moldura simbólica da identidade brasileira. Rio de Janeiro: Editora PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

CLAUDIO, José. Folhas de Alface. **Jornal do Commercio**. Caderno IV. 12 abr. 1970.

_____. **Memória do Atelier Coletivo** (1952-1957). Recife: Artespaço, 1979.

CONDURÚ, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

COULANGEON P. (2004). **L'expérience de la précarité dans les professions artistiques : le cas des musiciens interprètes**, Sociologie de l'art, opus 5, nouvelle série Le travail artistique, Paris, L'Harmattan.

COSTA LIMA, Luiz. A Autonomia da Arte e o Mercado. **ARS**. v. 2 n. 3. São Paulo, 2004.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Do moderno e do contemporâneo na arte brasileira. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 17, n. 28, maio, 2010.

DABUL, Lúcia. Artes Plásticas em Feira de Artesanato: Venda, Criação, e os olhos para ver a arte. **Sociologia&Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 04, n. 01, p. 163-183, jun. 2014.

DIMITROV, Eduardo. **Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano**. Tese (Doutorado em Antropologia)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. Francisco Brennand: entre o industrial da arte e o artista ingênuo. **39º Encontro Anual da Anpocs**, Rio de Janeiro, 2015.

DINIZ, Clarissa. **Crachá: aspectos da legitimação artística**. Recife: Massangana, 2008.

DONZELOT, Jacques. **L'invention du social: essai sur le declin des passions politiques**. Paris: Edition Seuil, 1994.

DUBAR, Claude; TRIPIER, Pierre. **Sociologie des professions**. Paris: Armand COLIN, 1998.

DURAND, José Carlos Garcia. **A profissão do arquiteto: estudo sociológico**. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia da 5ª Região (Guanabara), nov. 1972.

_____. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1955)**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ELIAS, Nobert. Estudos sobre a Gênese da Profissão Naval: Cavalheiros e Tarpaulins. **Mana**, v. 7, n. 1. p. 89-116, 2001.

_____. **Mozart**. Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. **Identidades Virtuais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. Portinari e a arte social. **Estudos Ibero-Americanos**. PUCRS, v. XXXXI, n. 2, p. 79-103, dez. 2005.

FABRIS, Annateresa. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FALEIROS, Vicente de Paula. Previdência Social e Sociedade em Período de Crise. In: FIGUEIREDO, Wilma. **Cidadão, Estado e Políticas no Brasil Contemporâneo**. Brasília: EDUnB, 1986.

FERNANDES, Natália Ap. Morato. A Política Cultural à Época da Ditadura Militar. **Revista Contemporânea**, v. 3, n. 1 p. 173-192, jan./jun. 2013.

FLORES, Maria Bernadete Ramos (org.). **A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

FOGAGNOLI, Marcela Martins. **“Almoçar bem é no SAPS!”: os trabalhadores e os serviços de alimentação da Previdência Social (1940- 1945)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as coisas**. Lisboa: Portugalia, (s. d.).

_____. **O que é um autor?** Portugal: Veja/Passagens, 2002.

FRAGA, F. Só 3 em cada 100 profissões estão regulamentadas no Brasil. **Jornal A Gazeta do Povo**, Paraná, 10 jul. 2012, p. 23-24.

FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito Autoral: da Antiguidade à internet**. São Paulo: Quartier Latin, 2009.

FRASER, Nancy. **Reconhecimento sem ética?** São Paulo: Lua Nova, 2007.

FREIDSON, Eliot. **Renascimento do profissionalismo: teoria, profecia e política**. Tradução Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Edusp, Coleção Clássicos, n. 12, 1998.

FREIRE, Joao. **Associações Profissionais em Portugal**. Oeiras: Celta Editora, 2004.

FREIRE, Cristina. **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annabume MAC USP, 2013.

FURTADO, C. **Desenvolvimento e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Editora

Fundo de Cultura, 1961.

_____. **O Mito do Desenvolvimento Econômico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. **Cultura e Desenvolvimento em época de crise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

GALVÃO, Joel F. Jayme. **Memórias de uma cruzada: Escola de Belas Artes de Pernambuco, sua criação e sua vida**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernização**. São Paulo: Oeiras, Celta. 2002.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. **Intelectuais Mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GOMES, Angela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo, Formação do Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Vértice, 1988.

GOMPERTZ, Will. **Pense como um artista e tenha uma vida mais criativa e produtiva**. Rio de Janeiro, Zahar, 2015.

GOUVEIA, Graça. Abelardo da Hora: “A mediocridade se destrói por si mesma. Como doença ruim”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 04 mar. 1979.

GUIMARÃES, Ely. **A Unesco e o mundo da cultura**. Campinas, SP: UEC, 2000. Tese (apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas).

GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **Revista ARS**, São Paulo, v. 14, n. 27, 2016.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. **Jornal do Brasil, Suplemento Dominical**, Rio de Janeiro, 20 dez. 1960.

HALLIDAY, Fred. **Repensando as relações internacionais**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2007.

_____. “A Guerra Fria e seu Fim: Consequências para a Teoria das Relações Internacionais”. **Contexto Internacional**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, jun. 94.

HEINICH, Nathalie. **L'Élite artist**. Paris: Gallimard, 2005.

_____. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 138, maio, 2015.

HORA, Abelardo Germano da. **Projeto Marcas da Memória** – UFPE. Entrevista concedida a Pablo Porfírio, Recife, 12 ago. 2011.

JAQUES, Annie. **La Carrière de l'architecte au XIX siècle**. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.

JUDT, Tony. **Pós-Guerra**: história da Europa desde 1945. Lisboa: 2006.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **Artcultura – Revista do Instituto de História da UFU**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006. Disponível em: <<http://www.História.uff.br/labroi/biblio/author/knauss>>. Acesso em: 13 jun. 2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LEMOES, Fernando. “A Bienal quando nasce é para todos”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 fev. 1969.

LIMA, Joana D’Arc de Sousa. **Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980**, Recife: Ed.Universitária da UFPE, 2014.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOSS, Hugo. O Campo de Estudos sobre as Associações de Classe de São Paulo de 1910 a 1945. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 18, n. 37, p. 227-246, out. 2010.

LUNDGREN, Arthur. **Revista Nordeste**, Recife, p. 18, jan./fev. 1952.

PAULA, J. A. de. História e Cultura no Pensamento de Celso Furtado. In: SABOIA; CARVALHO. **Celso Furtado e o século XXI**. Rio de Janeiro: Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

PUCU, I.; MEDEIROS, J. **Obra Crítica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

MAIO, Marcos Chor. O projeto UNESCO e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. **Rev. bras. Ci. Soc.** São Paulo, vol.14, n.41, out. 1999.

MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, 1 out. 1967.

MELO, Carlos Alberto Barreto Campello de; BORBA, Fernando de Barros. **Murillo La Greca**: sua arte sua vida. BORBA, Fernando de Barros Borba (Colaboração). Recife: Bagaço, 1999.

MELO E SILVA, Beatriz de Barros. **A pedagogia da Escola de Belas Artes do Recife**: um olhar a mais. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História. Recife, 1995.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Bras. Hist.** [online]. 2003, vol.23, n.45, p. 11-36. ISSN 0102-0188. doi: 10.1590/S0102-01882003000100002.

MENGER, Pierre-Michel. **O retrato do artista enquanto trabalhador**: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005.

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

_____. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História, metodologia, memória**. São Paulo: Contexto, 2010.

MORAIS, Fernando. **Chatô, o Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORGANTI, Fúlvio. **Revista Nordeste**, Recife. p. 19, jan./fev. 1952.

MOTA, Mauro. “REVELAÇÃO” de Lula Cardoso Ayres. **Revista Nordeste**, Recife, a. II, n. III, p. 06, 26 jan. 1945.

MOULIN, Raymonde. **De la Valeur de L’art**. Paris: Flammarion, 1992.

_____. **L’artiste, L’institution et le Marché**. Paris: Flammarion, 1992.

_____. **O Mercado da Arte:** mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). **Comunistas brasileiros:** cultura política e produção cultural. Humanitas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

_____. **1964: História do Regime Militar Brasileiro.** São Paulo: Editora Contexto, 2014.

_____; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista**

brasileira de história. São Paulo, v. 18, nº 35, p. 53-75, 1998.

_____. **A arte engajada e seus públicos:** estudos históricos. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

_____. **Cultura brasileira:** utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2006.

_____. Arte e Política no Brasil: História e Historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). **Arte e Política no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

NETO, José Bezerra de Brito. **Entre o espaço e a moldura:** as representações pictóricas do Recife na década de 1920. Monografia de Conclusão de curso (Graduação em História). DLCH/UFRPE. Recife, 2007.

_____. **“Educar para o belo”:** Arte e política nos Salões de Belas Artes de Pernambuco, 1929-1945. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional). UFRPE. Recife: 2011.

OLIVEIRA, Josael. **Correspondência Walter Zanini.** 30 maio 1969. FMACUSP 0021_009. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi - móveis e interiores (1947- 1968):** interlocuções entre moderno e local. São Paulo: FAUUSP, 2008. Tese (Doutorado na Área de Concentração: Arquitetura e Design).

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAZ, Raissa Alvez Colaço. **Preocupações Artísticas:** o caso do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2015.

PAULA, J.A. de. **História e Cultura no Pensamento de Celso Furtado.** In: SABOIA & CARVALHO (Orgs.), *Celso Furtado e o século XXI.* Rio de Janeiro: Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

PEDROSA, Adriano. **Concreto e Cristal:** o Acervo do Masp nos Cavaletes de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cobogó, 2015.

PEDROSA, Mario. Internacional – Regional. Artes Visuais. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 20 jan. 1960.

- _____. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- PONTUAL, R. Quem se Associa, se Afia. **Revista Ele Ela**, Rio de Janeiro, n. 104, dez. 1977.
- RAMOS, Alexandre Dias. **Mídia e Arte:** aberturas contemporâneas. Porto Alegre, RS: Zouk, 2006.
- REINHEIMER, Patrícia. **Candido Portinari e Mário Pedrosa:** uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.
- REZENDE, Antônio Paulo. **Recife:** histórias de uma cidade. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2002.
- RIDENTI, Marcelo. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964 – 2000). In: MICELI, Sergio; PONTES, Heloisa (Orgs.). **Cultura e sociedade:** Brasil e Argentina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- RORIGUEZ, O. **Teoria do Subdesenvolvimento da CEPAL.** Rio de Janeiro: Editora Forense-universitária, 1981.
- RODRIGUES, Nise de Souza. **O Grupo dos Independentes:** arte moderna no Recife - 1930. Recife: Editora da Autora, 2008.
- RODRIGUES, José Cavaleiro. **Novas Perspectivas sobre as Identidades de Classe.** Disponível em: <<http://sociologico.revues.org/813> ; DOI : 10.4000/sociologico.813>. Acesso em: 29 out. 2015.
- SALA, Dalton. Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. Cinquenta Anos da Bienal Internacional de São Paulo. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, p. 122-146, dez./fev. 2001-2002.
- SANTOS, Taciana Mendonça. **Alianças políticas em Pernambuco:** a(s) frente(s) do Recife (1955-1964). (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE, 2008.
- SAPIRO, Gisèle. Elemento para história do processo da autonomização: o exemplo do campo literário francês. **Tempo soc.** vol.16, n.1, São Paulo, 2004.
- SEGNINI, Liliana. **Acordes Dissonantes:** assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: Antunes, Ricardo. **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil.** São Paulo: Editora Boitempo, 2006, p. 321-336.
- SILVA, Beatriz de Barro Melo. **A Pedagogia da Escola de Belas Artes do Recife:** um olhar a mais. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: Pernambuco. 1995.
- SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. **Caminhando numa cidade de luz e de sombras. A fotografia moderna no Recife na década de 1950.** (Tese de Doutorado) Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE, 2005.

SILVA, Pedro Luiz de Orange Lins da Fonseca e. **A Trajetória da legislação urbanística no Recife**, 1961-1996. UFPE, 1996. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano, Centro de Artes e Comunicações, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, n. 36, jan./jun. 2011.

_____. Entre Convenções e Discretas Ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 50, out. 2002.

SMITH, Richard Cândida. **Circuitos de Subjetividade**: história oral, o acervo e as artes. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

SOUSA, Laura Alves de. **O Atelier Coletivo em Espaços e Trajetórias**. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. **A Identidade da Metrópole**. São Paulo: Hucitec, 1994.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O Movimento e a linha**: presença do teatro de estudante e do gráfico amador no Recife (1946-1964). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2015.

VALÉRY, Paul. La conquête de l'ubiquité. In: **Pièces sur l'art**. Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960.

VELOSO, Luísa; FREIRE, João; OLIVEIRA, Luísa; LOPES, Noêmia. Questões Deontológicas e de Metodologia de Investigação em Sociologia. O caso do interesse público e das profissões. **Sociologia, problemas e práticas**, n.º 69, 2012.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço Intra-Urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP: Lincoln Institute, 2001, p-30.

VIRNO, Paolo. **Cuando el verbo se hace carne**: lenguaje y naturaleza humana. Buenos Aires: Cactus: Tinta Limón, 2004.

_____. **Virtuosismo e revolução**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 200.

VIVER. Noruega: Lei agora protege os artistas. **Diário de Pernambuco**, Recife, 01 maio 1969.

WACQUANT, Loic. Mapear o Campo Artístico. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 48, 2005.

WEBER, M. **Ensaio de Sociologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1982.

WU, Chin-Tao. **Privatização da Cultura**: intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 204.

ZERNER, Henri. **Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline**. Paris: Gallimard, 1997.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. Relação entre Arte e Política nas Obras Expostas nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas de 1968 e 69. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH, São Paulo, julho, 2011.

APÊNDICE A - FONTES, ENTREVISTAS E ACERVOS

1. Jornais

- Correio Braziliense: 1970
- Correio da Manhã: 1970
- Diário da Noite: 1960 – 1961
- Diário de Pernambuco: 1968 – 1979 e 1993
- Folha da Manhã: 1951 – 1955
- Folha de São Paulo - 1970
- Gazeta de Alagoas: 1970
- Jornal do Brasil: 1959 – 1962
- Jornal do Commercio: 1970- 1980
- O Estado de São Paulo: 1970 -1971
- Última Hora: 1970

2. Entrevistas

- Abelardo Germano da Hora. Projeto Marcas da Memória – UFPE. Entrevista concedida a Pablo Porfírio. Recife, 12 ago. 2011.
- Jobson Figueiredo. Entrevista concedida a José Brito. Recife 08 jan. 2016.
- José Cláudio. Entrevista concedida a José Brito. Recife 13 ago. 2014.
- Paulo Bruscky. Entrevista concedida a José Brito. Recife 27 ago. 2014.
- Silvio Hansen. Entrevista concedida a José Brito. Recife 05 jun. 2014.
- Wilton de Souza. Entrevista concedida a José Brito. Recife 02 jul. 2015.

3. Revistas

3.1. Do acervo de Periódicos da Fundação Joaquim Nabuco

- Revista Contraponto . Volume 01 e 02. Recife. 1951
- Revista Nordeste. 1945 – 1955
- Boletim da Cidade e do Porto do Recife. Jan- dez, 1957 -1958.
- Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco 1957, 1958, 1959.

3.2. Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

- Revista Mirante das Artes. 1967 – 1968.

3.3. Do acervo da Fundação Bienal de São Paulo. Arquivo Wanda Svevo.

- Boletín de La Asociación Internacional de Artes Plásticas. Nº 63. 1970; Nº 66. 1976.; Nº 68. 1974.

4. DOSSIÊS²³⁶

4.1. Do Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

- Dossiê Abelardo da Hora
- Dossiê Francisco Brennand
- Dossiê Gilvan Samico
- Dossiê Assis Chateaubriand
- Dossiê Pietro Bardi
- Dossiê Lina Bo Bardi
- Dossiê João Câmara
- Dossiê Cícero Dias
- Dossiê Vicente do Rego Monteiro
- Dossiê Instituto de Arte Contemporânea – IAC
- Dossiê Associação Internacional de Críticos de Arte
- Dossiê Associação Brasileira de Artistas Plásticos

²³⁶ Os Dossiês de artistas são compostos por uma série de documentos que estabelecem uma narrativa profissional de atuação do agente, como: currículo, ficha de inscrição em exposições, notas fiscais, recortes de jornais, fotografias, catálogos de exposições, cartas e correspondências

4.2. Do acervo da Fundação Bienal de São Paulo. Arquivo Wanda Svevo.

- Dossiê Aloísio Magalhães
- Dossiê Paulo Bruscky
- Dossiê Mário Pedrosa
- Dossiê Abelardo da Hora
- Dossiê Associação Internacional de Artistas Plásticos
- Dossiê Associação Brasileira de Artistas Plásticos
- Dossiê Bienais Internacionais de São Paulo
- Dossiê Pré – Bienais Nacionais

5. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea – Universidade de São Paulo. MAC – USP.

- FUNDO: Museu de Arte Contemporânea da USP;
- Catálogo da Exposição: Oficina Pernambucana;
- Série de Ofícios enviados por Walter Zanini, Diretor do MAC USP, a José Maria Albuquerque, Diretor do Museu do Estado de Pernambuco. Datado em São Paulo, em 20 de outubro de 1964.;
- ASSOCIAÇÃO DE ARTISTAS PLÁSTICOS DE PERNAMBUCO. Regulamento da I Exposição dos novíssimos de Pernambuco. Recife, 05 nov. 1969;
- GALERIA DE ARTE DO RECIFE / MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR. Desenho e escultura de Maria Carmen. Recife: Galeria de Arte do Recife..., 1962 Impresso, português, 6 páginas (folder)
- COMITÊ INTERGOVERNAMENTAL PARA AS MIGRAÇÕES EUROPEIAS. Concurso de Cartazes. Regulamento. 1971 Impresso/cópia datilográfica, português, 3 páginas
- JOÃO CÂMARA FILHO. Depoimento para exposição do MAC. Recife, 1967. Assinado.

6. ARQUIVO DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – IEB USP.

- Fundo Mário de Andrade IEB- USP
- Correspondências de Mario de Andrade para Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro
- Manuscritos Mário de Andrade
- Dossiê Vicente do Rego Monteiro
- DossiêCíceroDias

ANEXO A - FIGURAS



Figura 54: Cartaz Exposição Impressão Visual, Impressão Digital. AAPP- PE. 1986

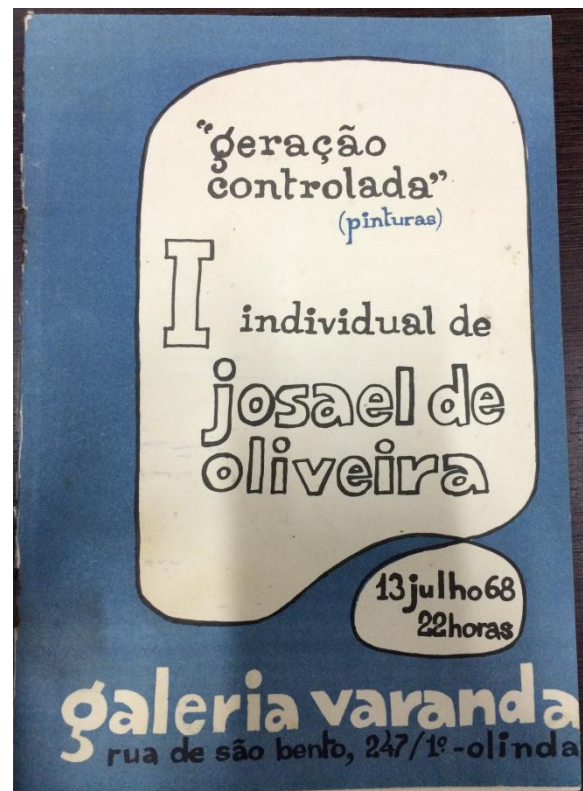


Figura 2: Folder I Individual de Josael de Oliveira.1968



Figura 3: Jornal AIAP. Edição Nacional. 1977

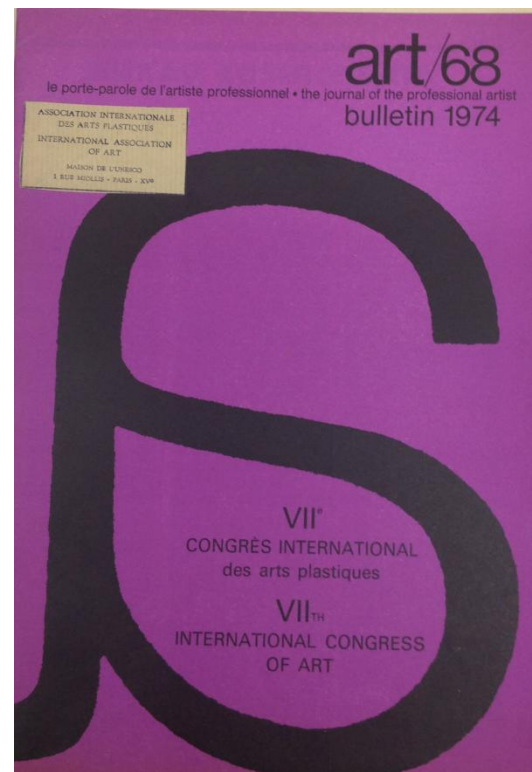


Figura 4: Boletim Internacional AIAP.



Figura 5: Diário de Pernambuco. Entrevista com Wellington Virgolino. 1981



Figura 6: Folha de São Paulo. 1980

ARTISTA

II BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Novembro 1953 - Fevereiro 1954

9

FICHA DE INSCRIÇÃO DA OBRA APRESENTADA

Nome e sobrenome do artista Abelardo da Hora

Local e data do nascimento São Paulo - 1924 - São Lourenço, Pernambuco

Título da obra "A Breve" 1,20 x 40

Data da execução da obra 20 de Abril 1953 se assinada Sim se datada Sim

Genero (tela, cartão, papel etc.) Cimento

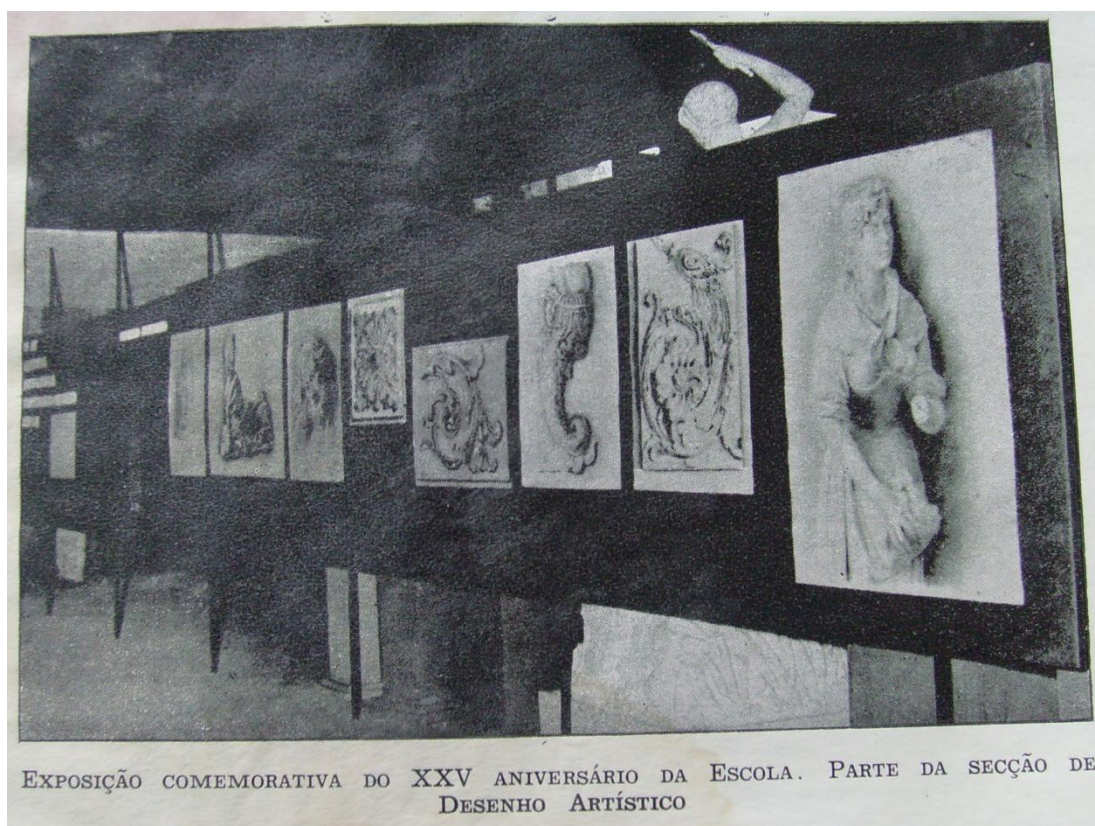
O artista coloca a obra à venda: Sim Não

O preço fixado em cruzeiros é de Cr. 5.500,00

Figura 7: Ficha de Inscrição do escultor Abelardo da Hora na II Bienal Internacional de Arte de São Paulo. 1953.



Figura 8: Aula Prática de Anatomia da EBAPE. Prof. Dr. João Alfredo. 1950



EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO XXV ANIVERSÁRIO DA ESCOLA. PARTE DA SECÇÃO DE
DESENHO ARTÍSTICO

Figura 9: Revista da EBAPE. Nº 1. Recife. 1957



Figura 10: Atelier de Modelagem da EBAP. 1932



Figura 11: Entrevista com Francisco Brennand para O Jornal. 1969.



Figura 12: I Individual de Josael de Oliveira. "Geração Controlada". Recife. 1968

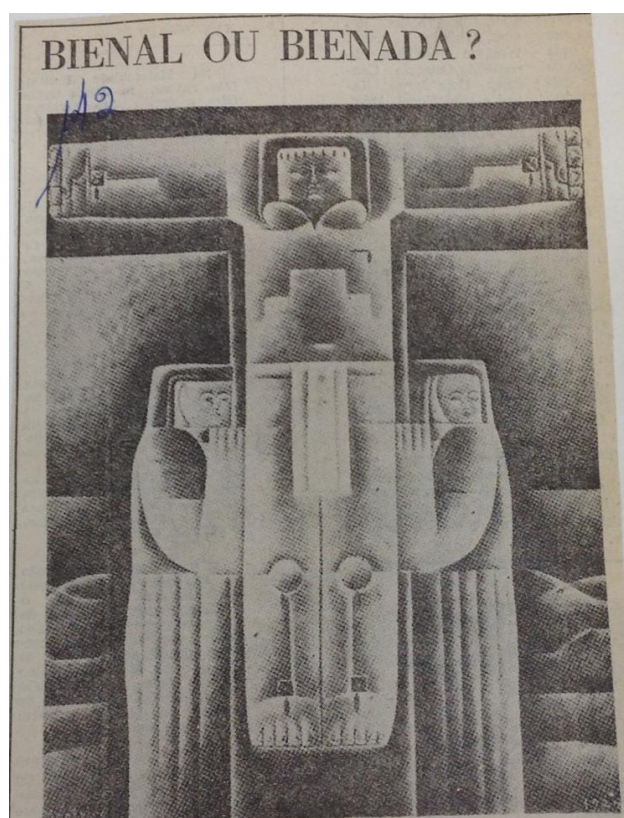


Figura 13: Jornal do Comércio. Recife, 03 de abr. 1970.