



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

EDUARDO JOSÉ DE CASTRO

**A INAUGURAÇÃO DE UM MUSEU DE ARTE NO RECIFE:
sociedade, bastidores e exposição (1981)**

Recife
2018

EDUARDO JOSÉ DE CASTRO

**A INAUGURAÇÃO DE UM MUSEU DE ARTE NO RECIFE:
sociedade, bastidores e exposição (1981)**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: Cultura e Memória.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende.

Coorientadora: Profa. Dra. Joana D’Arc de Sousa Lima.

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária : Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

C355i Castro, Eduardo José de.
A inauguração de um museu de arte no Recife : sociedade, bastidores e
exposição (1981) / Eduardo José de Castro. – 2018.
187 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende.
Coorientadora : Prof^a. Dr^a. Joana D’Arc de Sousa Lima.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2018.
Inclui referências.

1. História. 2. Museus de arte. 3. Museus – Exposições. 4. Arte –
Exposições. 5. Arte – Pernambuco. 6. Galerias de arte. I. Rezende, Antonio
Paulo de Moraes (Orientador). II. Lima, Joana D’Arc de Sousa
(Coorientadora). III. Título.

981 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-240)

EDUARDO JOSÉ DE CASTRO

**A INAUGURAÇÃO DE UM MUSEU DE ARTE NO RECIFE:
sociedade, bastidores e exposição (1981)**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em 31/08/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Joana D'Arc de Sousa Lima (Coorientadora)
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof^o. Dr. Flávio Weinstein Teixeira (Membro Titular Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Sylvia Costa Couceiro (Membro Titular Externo)
Fundação Joaquim Nabuco

AGRADECIMENTOS

Alcansei o grau de Mestre em História, um grau institucional e hierárquico no campo específico do qual me identifiquei e resolvi seguir minha trajetória profissional.

Início situando a posição que passo a ocupar a partir desse trabalho de dissertação, porque de onde eu venho, essa realidade não fazia parte do meu campo de possibilidades. A graduação em uma instituição federal já permeava um universo de sonho, quiçá uma pós-graduação, um mestrado. Para ilustrar, muitos dos meus vizinhos e familiares ridicularizavam minha propensão pelas leituras, meu apego aos livros, que, por sinal, só veio a aflorar no ensino médio. Diziam-me que iria acabar com “o miolo mole” de tanto ler; praticamente me incitavam a não deixar de ser como eles e a cultivar a não busca por conhecimento como um estado natural do homem.

Assim, meu primeiro obrigado vai para Dona Inácia, minha mãe, e seu Edson, meu pai, pessoas que, entre tantas outras coisas, não me negaram o privilégio de não trabalhar quando “findou o colégio” e resolvi passar um ano estudando para um “danado” de um vestibular. A eles agradeço o amor, a vida.

Agradeço à professora Maria do Socorro de Abreu e Lima, pela acolhida quando cheguei nesse novo mundo de sociabilidade, a Universidade Federal de Pernambuco, lá em 2010. Professora Socorro foi fundamental para que eu entendesse que esse lugar ia me possibilitar muitas experiências e que eu não deveria me amedrontar à nova socialização.

Agradeço ao professor Antônio Paulo de Moraes Rezende, pela trajetória de diálogo aberto que me possibilitou, desde o segundo período da graduação, passando pelo grupo de estudo *Madeleine* e hoje meu orientador nessa dissertação. Com suas aulas e orientações a minha imaginação se abriu para além do imediato, do cotidiano. Deixou-me livre para caminhar, pesquisar e escrever.

A verdade é que a gente nunca caminha só, e aqui quero mostrar meu afeto a minha coorientadora e amiga, professora Joana D’Arc Lima, que tanto me incentivou a entrar no mestrado, indicou-me leituras de história da arte, porém, curioso, acabei indo investigar a história da arte nos museus e em exposições.

Acredito que até aqui, estão as bases do que sou enquanto agente intelectual. Existe uma quantidade grande de escritoras e escritores que poderia apontar como fundamentais também nesse meu caminhar, porém, os citados aqui, além de lê-los, pude indagá-los, questioná-los e parar para tomar um café.

Daqui por diante seguem as pessoas que atuaram de forma direta me auxiliando em algum momento dessa jornada. A começar pelo museólogo Henrique Cruz e pela historiadora Carolina Ruoso. Estiveram, de alguma forma, presentes desde o início dessa minha jornada e continuaram atentos a minha produção e me sugerindo novos caminhos. Fica aqui meu agradecimento.

Deixo meu obrigado ao ex-prefeito do Recife Gustavo Krause, ao historiador e jornalista Leonardo Dantas, a museóloga Regina Batista, a designer Amélia Couto e ao artista Wilton de Souza. Sem o encontro que gerou excelentes narrativas, registradas por intermédio da entrevista de história ora, minha escrita não teria a riqueza final.

Aos profissionais do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães e do Museu da Cidade do Recife, pela atenção que foi dedicada a mim e a minha pesquisa.

Aos amigos Deise Albuquerque, Ghita Galvão, Juany Diegues e Leidson Ferraz, pelo afeto e atenção a longo dessa jornada. Quatro historiadores que me orgulham a amizade.

Ao historiador do carnaval fora de época que ocupou a Avenida Boa Viagem durante os anos de 1990, Wayne Rodrigues, pela troca constante, fundamental para nosso desenvolvimento intelectual.

Aqui vai uma sequência de amigos, que talvez não saibam, mas foram importantes nessa minha jornada. Andrea Castro, Bianca Guedes Alcoforado, Carla Sellan, Gaby Brazil, Iyalê Tahyrine, Laís Moraes, Mariane Sobral, Matheus Pinheiro, Rodrigo César, Thaylinne Julião e Yves Albuquerque.

Por fim, preciso registrar a importância da bolsa que recebi do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Sem ela esse trabalho não seria desenvolvido tal como foi. Se atentar para o início desse agradecimento, registra-se que sem este financiamento, nem um trabalho menos denso conseguiria produzir.

‘O que é a beleza?’, disse Franz,
e pensou de repente num vernissage a que tinha ido
recentemente com sua mulher.
A vaidade infinita dos discursos e das palavras, a
vaidade da cultura, a vaidade da arte
(KUNDERA, Milan, 2008)

RESUMO

Sob a égide das leis da escrita da história, sem improvisos e simulações, o trabalho “A Inauguração de um Museu de Arte no Recife: Bastidores, Sociedade e Exposição (1981)” nos mostra, na verdade, a história da criação e inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife (GMAR), implantada pela Prefeitura da capital pernambucana, a partir da Fundação de Cultura Cidade do Recife, contando com os trabalhos técnicos dos museólogos da Fundação Joaquim Nabuco/MEC. Inaugurado na noite de 27 de março de 1981, este espaço museológico foi instalado em um sobrado localizado no centro da cidade do Recife e apresentado como possuidor do “acervo dos mais expressivos artistas pernambucanos”, com artistas tais quais: João Câmara, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora, Brennand e Wellington Virgolino, além das “significativas obras dos artistas populares da Região, da Bahia ao Maranhão”. Sabendo que uma instituição museológica apresenta ao público parcela de uma complexa rede, buscamos nesta dissertação ir além de uma análise fetichista que privilegia obras e artistas. Não existe uma instituição neutra e cada detalhe material da exposição indicou possíveis matrizes conceituais e ideológicas. Investigamos todos os indícios que visualizamos e nos levaram a análises da criação desta instituição e sua primeira exposição. Destarte, foi possível e necessário colocar em diálogos várias temporalidades, mapear redes de sociabilidades que impulsionaram a concretização desse espaço: projeto percebido como ambicioso que visava dar ao Recife uma feição arrojada dentro de um projeto mais amplo de modernização e metropolização. Distintos materiais, desde fontes visuais, entrevistas de história oral, artigos e jornais de época, como catálogos de exposições e contrato de compras de obras de artes, foram mobilizados para compor a trama com cada detalhe da história da inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife.

Palavras-chaves: Galeria Metropolitana de Arte do Recife. História dos museus. História das exposições. Arte pernambucana. Recife.

ABSTRACT

From the perspective of the laws of historical writing, without improvisations and simulations, the article “*A Inauguração de um Museu de Arte no Recife: Bastidores, Sociedade e Exposição (1981)*” (The Inauguration of an Art Museum in Recife: Backstage, Society and Exhibition - 1981) actually demonstrates the history of the creation and inauguration of the *Galeria Metropolitana de Arte do Recife – GMAR* (Metropolitan Gallery of Art Recife), implemented by the administration of the city of Recife, from the *Fundação de Cultura Cidade do Recife* (City of Recife Cultural Foundation), in addition to the technical works of the museologists of the *Fundação Joaquim Nabuco/MEC* (Joaquim Nabuco / MEC Foundation). Inaugurated on the night of March 27, 1981, this museum was housed in a townhouse located in the center of the city of Recife and had "a collection of the most expressive artists from Pernambuco", such as: João Câmara, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora, Francisco Brennand and Wellington Virgolino, in addition to the "significant works of art of the popular artists of the Northeast region of Brazil, from Bahia to Maranhão". Knowing that a museological institution presents to the public part of a complex network, we seek in this dissertation to go beyond a fetishistic analysis that privileges works of art and artists. There is no neutral institution and every material detail of the exhibition indicated possible conceptual and ideological matrices. We investigated all the signs that enabled us to analyze the creation of this institution and its first exhibition. Thus, it was possible and necessary to organize in dialogues various temporalities, to map networks of sociabilities that made possible the concretization of this space: an ambitious project that aimed to give Recife a bold aspect within a broader project of modernization and metropolization. Different materials, from visual sources, oral history interviews, articles and newspapers, such as catalogs of art exhibitions and contracts for purchases of works of art, were used to compose the plot with each detail of the history of the inauguration of the *Galeria Metropolitana de Arte do Recife* (Metropolitan Gallery of Art Recife).

Palavras-chaves: *Galeria Metropolitana de Arte do Recife* (Metropolitan Gallery of Art Recife). History of museums. History of exhibitions. Art of pernambuco. Recife.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	EM CENAS OS BASTIDORES DA GALERIA METROPOLITANA DE ARTE DO RECIFE: ACERVO, MONTAGEM E INAUGURAÇÃO	22
2.1	RITUAL: A NOITE DE INAUGURAÇÃO.....	23
2.2	UMA GALERIA-MUSEU: COMO SE IMPLANTA UM MUSEU DE ARTE? ...	37
2.2.1	Galeria Metropolitana de Arte do Recife.....	41
2.2.2	O acervo: patrimônio incorporado	45
2.2.3	Procedimento especial: O caso das <i>Cenas da Vida Brasileira</i>	47
2.3	A MONTAGEM: ARRANJOS INSTITUCIONAIS E MUSEÓLOGOS.....	52
2.3.1	Diálogos: instituições e pessoas.....	52
2.3.2	A montagem.....	58
3	A CIDADE DO MUSEU: ARTE, POLÍTICA CULTURAL E GESTÃO MUNICIPAL EM CONTEXTO	69
3.1	O RECIFE E OS GESTOS DE UM PREFEITO.....	70
3.2	POLÍTICA CULTURAL? AS AÇÕES EM CULTURA E ARTE NO RECIFE DO FINAL DOS ANOS 1970.....	87
3.3	DINÂMICA ARTÍSTICA E A CHEGADA DE UM MUSEU DE ARTE.....	106
4	DESDOBRANDO UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE: PROJETOS ESTÉTICOS, ARTÍSTICOS E INTELECTUAIS.....	122
4.1	AO ALCANCE DO PÚBLICO	123
4.2	HISTÓRIAS DAS EXPOSIÇÕES: CASOS EXEMPLARES	129
4.2.1	Objeto e Participação	130
4.2.2	Prospectiva '74	133
4.2.3	Museu do Folclore	135
4.2.4	Reflexão	138
4.3	A EXPOSIÇÃO INAUGURAL DA GMAR: PROJETOS ESTÉTICOS E GOSTO CONSOLIDADO	139
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
	REFERÊNCIAS.....	179

1 INTRODUÇÃO

“No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil” é o título da matéria sobre a Galeria Metropolitana de Arte do Recife (GMAR), que ocupou uma página inteira do *Jornal do Commercio*, no domingo 29 de março de 1981.¹ Oito fotografias de vista de exposição² compunham a matéria: cinco na parte superior, logo abaixo do título, uma pequena no centro superior do texto e mais duas grandes abaixo da matéria. É possível conjecturar que as fotografias foram registradas antes da abertura da exposição, por dois motivos: primeiro, porque a galeria aparece vazia, ou melhor, ninguém foi fotografado, apenas as obras de arte e o espaço foram registrados; em segundo lugar, pela repetição de fotografias em matérias anteriores, tanto do mesmo periódico, como de outros jornais da cidade. Por exemplo, a primeira imagem da matéria, no canto superior esquerdo, que registra a obra “O armador de arco” (1925) de Vicente do Rego Monteiro, também aparece na matéria publicada no mesmo jornal no dia da abertura da Galeria, em 27 de março daquele ano.³

A GMAR foi instalada em um casarão em estilo neoclássico localizado no centro da cidade do Recife, na Rua da Aurora, artéria considerada cartão postal da cidade. O sobrado, debruçado sobre o rio Capibaribe, foi construído em 1889 especialmente para abrigar o aristocrático Clube Internacional de Regatas. Em 1936 o prédio passou a ser ocupado pela sede da Prefeitura do Recife, até que em 1975 um novo edifício-sede foi construído para receber a administração municipal, agora do outro lado do Capibaribe, na Avenida Cais do Apolo, Bairro do Recife.

O Recife ganhou, desde sexta-feira passada, a terceira maior galeria de arte do Brasil e a primeira do Norte Nordeste, em área útil de exposição. Em dois mil e duzentos metros quadrados já estão expostas, das terças-feiras aos domingos, mas de mil peças de arte. Desde as telas em óleo de João Câmara, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora, Brennand e Wellington Virgolino a significativas obras de artesanato – de madeira, ferro, barro ou tecido – de artistas populares da Região, da Bahia ao Maranhão (“No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil”, *Jornal do Commercio*, 29 de março de 1981, p. 25)

Encontrei esta matéria no Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (Apeje), quando iniciava as pesquisas para o que se tornou o projeto de dissertação e agora a escrita desta. Não partilho da ideia daqueles que acreditam que vão para o arquivo assumindo-o como

¹ “No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil”, *Jornal do Commercio*, 29 de março de 1981, p. 25.

² Para os historiadores da arte Remi Parcollet (2013) e Carolina Ruoso (2016), é importante nomear de “fotografias de vista de exposição” as imagens/documentos produzidas pelos trabalhadores do museu e seus colaboradores, porque isso está relacionado a um profissional específico que surge ao mesmo tempo em que os curadores independentes.

³ “A Prefeitura abre a Galeria de Arte”, *Jornal do Commercio*, 27 de março de 1981, p. 9.

uma *tabula rasa*, à espera que as histórias “emirjam”. As questões, as histórias e as narrativas não só “emergem”. Prefiro, tal como Howard Becker (2010: 20), dizer que, embora seja uma palavra estranha, nós as “emergimos”, as imaginamos, as inventamos em resultados que surgem quando começamos o nosso trabalho. Isto implica usar o que aprendemos diariamente, aplicando todas as teorias que temos sobre essas descobertas e depois, baseados nisso, gerar novos problemas, perguntas e, por último, a narrativa, a literatura.

A ligação entre teoria e investigação, colocada de forma simples e abstrata, é a de que as teorias levantam questões, sugerem coisas a observar, apontam para o que ainda não sabemos, e a investigação responde às questões, mas também nos alerta para o que nunca tínhamos pensado, e que por sua vez sugerem hipóteses teóricas. Vai e vem de teoria e fontes (BECKER, 2010).

Michel de Certeau (1982) nos lembra que “antes de saber o que a história diz de uma sociedade, é necessário saber como funcionava dentro dela. Essa instituição se inscreve num complexo que lhe permite apenas um tipo de produção e lhe proíbe outros” (1982: 76). Nesse caminho, a história torna possível certas pesquisas em função de conjunturas e problemáticas do seu “tempo e lugar”. Mas torna outras impossíveis; exclui do discurso tudo aquilo que é a sua condição num momento dado; representa o papel de uma censura com relação aos postulados presentes (sociais, econômicos, políticos) na análise.

O lugar impõe à história não apenas objetos próprios, mas também modalidades do trabalho intelectual, formas de escritas, técnicas de prova e de persuasão. Com outras palavras, Chartier (2015) diz que “em cada momento a ‘instituição histórica’ se organiza segundo hierarquias e convenções que traçam as fronteiras entre os objetos históricos legítimos e os que não o são e, portanto, são excluídos ou censurados” (2015: 18). As determinações que regem a escrita da história remetem mais fundamentalmente às práticas estabelecidas pelas “instituições técnicas da disciplina”, que distribuem, de maneira variável conforme a época e o lugar, a hierarquia dos temas, as fontes e as obras.

Na escolha do tema o historiador define o ponto de partida, começa a traçar sua trajetória. A sua escolha está cercada por questões que vive, alucinações da sua época, desejos e desencontros do seu tempo, sem que haja linearidade. (REZENDE, 1999: 13-14)

O tema da presente investigação foi “emergido” no Museu do Homem do Nordeste (Muhne), da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), onde atuei como assistente de pesquisa e participei de projetos de exposições. Encontrei, no Arquivo Institucional do Museu, alguns dos documentos que me encorajaram à pesquisa. Os primeiros documentos descobertos foram o “Projeto Museológico e Museográfico de Implantação da Galeria Metropolitana de Arte do

Recife” e seu relatório, assinados pelos museólogos da Fundaj. De posse deles, apresentei à historiadora Carolina Ruoso que, de imediato, mostrou-me alguns trabalhos que poderiam me despertar imaginação, problemas e interrogações àquelas fontes. Em outras palavras, Carolina Ruoso me mostrou que aqueles documentos poderiam me levar a novas áreas de pesquisa: a História dos Museus e do Patrimônio.

Hoje em dia não podemos negar o interesse em relação aos museus: essas instituições desafiam diversos profissionais, historiadores, pesquisadores, curadores, técnicos e gestores envolvidos diretamente em suas atividades, arquitetos e urbanistas, estabelecendo-se como lugar privilegiado nas cidades para preservação de parte importante do conhecimento humano. Dominique Poulot (2015), diz que na França, o estudo da instituição museu, dos seus dispositivos e dos seus usos no curso da história, não constitui uma disciplina independente, mas se integra geralmente na proposta mais ampla de uma história cultural, no cruzamento da história da arte, da história das ciências e das mídias. No começo, seu objeto era identificado ao estudo das coleções, indispensável à formação profissional dos museólogos como à gestão dos estabelecimentos. Mas ele mudou de ambição durante os anos oitenta, para ultrapassar a simples crônica desses profissionais (2015: 66).

Neste caminho, minha primeira leitura foi a tese *Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros* do historiador Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, defendida na Universidade de Brasília em 2009. Em suas pesquisas, Emerson Dionísio buscou compreender como museus de arte contemporânea, vistos como instituições de memória, representam suas coleções no intuito de construir um projeto narrativo que ao mesmo tempo "constitua um passado" e corteje uma arte de hoje. Para tanto, ele analisou nove museus regionais brasileiros de arte, fundados entre 1965 e 1995. Na intenção de compreender como tais museus operam essas narrativas de suas memórias, por meio de suas coleções permanentes, deparou-se com certas seleções, interpretações, celebrações e silêncios que, voluntariamente ou não, dão pistas da complexidade gerencial que afeta os museus de arte contemporânea na atualidade.

A segunda leitura foi o livro *O Museu do Ceará e a linguagem poética das coisas* da própria Carolina Ruoso, publicado em 2009, pela Secretaria de Cultura do Ceará. Fruto de suas pesquisas de dissertação em História na Universidade Federal de Pernambuco. Neste livro, Ruoso buscou explicar como os trabalhadores em museus operavam no cotidiano com a linguagem poética das coisas e construíram diálogos com o pensamento museológico brasileiro entre os anos de 1971 a 1990, estudando o caso específico do Museu Histórico e Antropológico do Ceará.

A compreensão das circularidades desse pensamento levou a narrativa de Carolina ao trabalho dos museólogos do Departamento de Museologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais – transformado em Fundação Joaquim Nabuco através do decreto 84.561, de 15 de março de 1980 – responsáveis pela difusão da museologia e pela proposição de políticas públicas nessa área. Essas experiências foram analisadas com a perspectiva de investigar as dinâmicas museais na sua complexidade, indícios dos sonhos e dificuldades, gritos e sussurros, encontros e solidão, lembranças e esquecimentos.

Esse primeiro contato me mostrou que a área da História dos Museus e do Patrimônio era fértil e, ainda, que a pesquisa sobre a criação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, criada em 1981, viria a somar a estes trabalhos pois, com o estudo de um caso em Recife, ampliaria os olhares sobre os discursos que circunscrevem os acervos de arte e as experiências museológicas. Para tanto, fez-se necessário aprofundar em um conjunto de pesquisas já existentes. Uma leitura clássica para os interessados nos estudos dos museus de arte no Brasil é o livro *Museus Acolhem o Moderno* (1999), da historiadora Maria Cecília França Lourenço. A historiadora realizou um estudo centralizado nos museus de arte moderna, abordando, entre outros elementos, os problemas de procedência dos acervos e mesmo os problemas éticos que envolvem a responsabilidade pública em preservar patrimônios por vezes destituídos de todo e qualquer valor.

A tese da arquiteta Renata Viera da Motta, intitulada *Museu e cidade: o impasse dos MACs*, defendida na FAUUSP, em 2009, debruçou-se sobre treze museus públicos brasileiros denominados museus de arte contemporânea (MAC). Motta analisou o impasse da tipologia MAC como modelo institucional, não apenas na patrimonialização de acervos artísticos contemporâneos, mas principalmente no papel cultural desempenhado na sociedade brasileira. O livro *A cultura popular no Museu de Folclore Edison Carneiro* (2012), da antropóloga Rita Gama Silva, analisou o Museu do Folclore Edison Carneiro (MFEC) a partir das transformações quanto à orientação de suas ações museológicas no campo da cultura popular. O Livro de Silva é resultado de sua dissertação de mestrado no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e acompanhou as mudanças de ações do MFEC, que passaram dos estudos de folclore para a antropologia.

Estes, entre outros estudos já realizados e, igualmente, por mim consultados, de diversas formas foram definindo as questões que foram relevantes para minha pesquisa. Por exemplo, tais estudos me mostraram que muitas vezes a melhor forma de se compreender uma obra de arte é quando e no lugar no qual ela se relaciona com o público. Por isso, estudar como se

organizam os museus e como ocorreram as exposições é sintomático. Para além de uma análise fetichista que privilegie obras e artistas, é fundamental voltar a atenção para o peso que as instituições museológicas têm na disseminação e consagração desses objetos/obras e seus autores. Não existe uma instituição neutra, e cada detalhe material das exposições que abriga indica possível matrizes conceituais e ideológicas (CYPRIANO; OLIVEIRA, 2016: 6-7).

A maneira de análise e explicação tramada por Lourenço na obra *Museus Acolhem o Moderno*, foi um dos alicerces metodológicos para investigar a Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Por meio da busca em arquivos, a autora procurou recuperar os sonhos e as conquistas erigidas por gerações e gerações, estabelecendo hipóteses sobre as razões para o surgimento dos museus. Há também reflexões sobre as práticas e as apropriações envolvendo a cultura museológica brasileira, em suas diferentes versões. Analisa:

Parcela significativa de museus dedicados às artes nasce no pós-guerra, gestados por sonhos generosos e cabeças privilegiadas. Estas já haviam militado, desde as duas primeiras décadas do século, com virulência vanguardista, investindo na renovação estética; porém, a partir dos anos 30, esse momento modernista se altera, em paralelo às mudanças político-sociais. Chocar dá lugar ao convencer, no entre guerras. Pleiteia - se transformar a arte moderna em cultura urbana. [...] essa luta encontrará nos museus lugar adequado para a arte moderna, acreditando no ideal de colocá-la a serviço da sociedade (LOURENÇO, 1999: 11).

Assim, Lourenço mostra que os museus representam uma oportunidade ímpar para estudos de cultura material em presença de fragmentos recolhidos, ou seja, objetos e obras de arte transformados em acervo.

Como visto na matéria do *Jornal do Commercio* de 29 de março de 1981, a Galeria Metropolitana de Arte do Recife foi inaugurada com um acervo composto de trabalhos de renomados artistas brasileiros, que têm em Pernambuco *lócus* de produção dos seus trabalhos, como João Câmara, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Wellington Virgolino, para ficarmos só nos citados na matéria. Além do mais, o projeto de implantação daquele espaço foi assinado por Regina Batista – museóloga nascida na Bahia e bacharelada no Curso de Museus no estado do Rio de Janeiro, – à época, diretora da Divisão de Museografia da Fundação Joaquim Nabuco.

Diante destas informações iniciais da GMAR e em confronto com o conjunto de pesquisas já existente, chegamos a este trabalho: “A inauguração de um Museu de Arte no Recife: bastidores, sociedade e exposição (1981)”. Analisando a Galeria como um Museu de Arte – debate desenvolvido já no primeiro capítulo – e a partir das três colunas “bastidores, sociedade e exposição”, busquei entender quais sonhos gestaram a criação da Galeria, quais os discursos e valores foram apresentados como motivadores para a consolidação dessa instituição

museal. Para tanto, foi necessário percorrer os bastidores dessa implantação, quais atores sociais estavam envolvidos, como se deu a escolha do acervo, a montagem da exposição inaugural. Como espaço criado por um órgão público, a Prefeitura do Recife, fez-se necessário apresentar o Recife e entender a gestão do prefeito Gustavo Krause, bem como suas plataformas voltadas para cultura, sem deixar de analisar as ações desenvolvidas em correspondência ao projeto cultural do governo federal. A exposição primeira da GMAR foi analisada com base na problemática: qual o papel das exposições de arte para a constituição de uma História da Arte no Brasil? As exposições desempenham um papel central no campo das artes visuais brasileiras, ao assumir diferentes formatos ou privilegiar determinados enquadramentos, que afetam de forma significativa o modo de visualizar e pensar a arte e sua história (CAVALCANTI, OLIVEIRA, 2016).

Rita Gama da Silva (2012), lembra que se vê, geralmente, uma exposição como um conjunto de obras que se apresentam pura e simplesmente ao público. Ou, ao contrário, acredita-se muitas vezes que exposições são como os livros, ou seja, que os textos propriamente ditos se bastam para configurar uma exposição. Entretanto, por mais significativas que sejam as ideias, os textos e as coleções de objetos, a linguagem expositiva requer muitas mediações – política, social, artística – para a produção daquilo que se deseja provocar no público.

Deste modo, percebemos que para analisar a criação da GMAR precisamos entender também o momento artístico, social e político que atravessava a capital pernambucana e o Brasil no final dos anos de 1970. O início da matéria do domingo, 29 de março de 1981, já lida por nós, anunciava que o Recife havia ganho “a terceira maior galeria de arte do Brasil e a primeira do Norte Nordeste”. Esses detalhes nos discursos sobre esse espaço para as artes dizem muito do que o poder público pretendia valorizar como patrimônio artístico, tal como seu próprio nome – Galeria Metropolitana –, serão investigados minuciosamente durante essa narrativa.

Foi necessário investigar e desdobrar as transformações que marcaram o Recife de maneira singular nos anos de 1970. Lembrar a posição ocupada pela cidade no *ranking* das regiões metropolitanas do Brasil, já que, naquela década, a cidade ultrapassava a marca de um milhão de habitantes (MELO, 1978). Foi preciso assinalar também que, entre 1974 e 1979, importantes transformações políticas ocorreram tanto no âmbito nacional quanto internacional. Quebrava-se o monolitismo do bloco no poder – vivíamos o Regime Militar desde abril de 1964 –, sacudido por crises internas e confrontado com diversos movimentos sociais. A censura à imprensa e aos meios de comunicação de massa foi sendo, gradativamente, suspensa; ampliou-se o movimento pela anistia e pela redemocratização do país. No Recife chegava ao poder municipal o prefeito Gustavo Krause e foi sob sua gestão que foi criada a GMAR.

Sobre sua administração municipal e gestos individuais, escreveu o historiador Denis Bernardes (2013):

Se o autoritarismo havia encontrado seus fiéis seguidores, quando contava com a mais absoluta identificação com o sistema do que com quaisquer outras capacidades, a fase de abertura, sobretudo em seu último período, ainda de presidência militar, teria a dirigir a Cidade do Recife um jovem político que saberia ser o “homem momento” e cuja administração marcaria uma verdadeira virada na gestão urbana. Ainda escolhido de forma indireta, pode não ter sido o único dos administradores – e certamente não foi – com sensibilidade para os novos tempos, mas foi, talvez, um dos que melhor souberam entendê-los (2013: 113).

Gustavo Krause atuou na gestão municipal numa cidade que vivia as modificações do crescimento metropolitano; a fisionomia urbana estava “mais ampla, mais compacta e também mais opressiva” (MELO, 1978: 28), ainda assim, soube ser o “homem momento” na análise de Denis Bernardes. Deste modo, analisaremos sua gestão, com especial atenção para seus gestos com a cultura e os artistas, buscando entender mais atentamente quais os sonhos e discursos que promoveram a criação da galeria de arte.

Neste percurso, fez-se necessário também entendermos as dinâmicas dos artistas na sociedade pernambucana. Compreendendo em que medida suas ações corroboraram para criação de tal espaço. O sociólogo Howard Becker (2010) diz que “pós a conclusão de uma obra, os artistas precisam de a difundir, de encontrar um mecanismo de distribuição que a torne acessível às pessoas suscetíveis de a apreciarem” (2010: 99). Assim, perguntamo-nos se houve reivindicação por um espaço de difusão pelos artistas da cidade do Recife e, havendo, quais foram os gestos e dinâmicas dos artistas em prol dessa exigência.⁴

O ponto de partida para toda essa investigação foi a noite de 27 de março de 1981, a noite inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. A partir daquela noite, na qual, depois dos discursos e cerimônia ritualística pedia, a sociedade recifense pode conhecer a mostra primeira da Galeria, a sociedade pode entrar em contato com as obras e artistas selecionados, enquadrados naquele casarão a partir de escolhas que poderiam afetar (ou afetaram) de forma significativa a história da arte brasileira, sobretudo, a pernambucana. Uma

⁴ Nos últimos anos, diversos trabalhos de história da arte brasileira com um novo olhar sobre as experiências em Pernambuco foram realizados. Dentre essas recentes pesquisas, algumas dialogaram com meu trabalho, tais quais: SILVA, Josefa Juany Leda Nunes da. *Entre Enquadramentos e Rupturas: Um olhar sobre o Campo artístico em Pernambuco (1948-1959)*. Recife: dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação e História da Universidade Federal de Pernambuco, 2017; BRITO NETO, José Bezerra. *"Quem se associa se afia": História(s) da profissionalização dos artistas plásticos em Pernambuco*. Recife: tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação e História da Universidade Federal de Pernambuco, 2017. Um pouco mais antigo, temos o trabalho da historiadora Joana D'Arc de Sousa Lima, publicado pela Editora Universitária da UFPE em 2014, *Cartografia das artes plásticas no Recife dos anos 1980*. Também foi relevante para essa pesquisa o trabalho que Eduardo Domitrov, em 2013, apresentou ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP: *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Destarte, o presente trabalho vem somar também a esses, visando ampliar os olhares sobre a experiência artística no século XX em Pernambuco.

noite, uma cerimônia, um facho de luz, que recorda a concepção nietzschiana de acontecimento, uma revelação, algo que pode ser decisivo (DOSSE, 2013: 35).

O sentido do acontecimento, na acepção nietzschiana, não depende de um recurso a ser revisitado, de um reservatório, mas de um efeito produzido do qual é preciso descobrir as leis de produção. A história de um fenômeno é, antes de tudo, a história das forças que se apossam dele e modificam seu significado (DOSSE, 2013: 36). Toda a pesquisa de dissertação teve por objetivo descobrir as leis de produção, ou seja, os discursos e significados que envolveram a criação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife.

Para François Dosse (2013), da mesma maneira que Michel de Certeau trouxe o “fazer história”, podemos considerar que o acontecimento resulta de um fazer, de uma fábrica. A construção social do acontecimento, a fabricação de sua grandeza social, logo histórica, passa pela tentativa de redução de indeterminação do que ocorreu e ao qual tenta-se conferir uma determinada importância em função de um sistema de valores (2013: 338).

Para a “construção do acontecimento”, ou para “fazer a história” de criação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, que foi meu trabalho de dissertação, todo o percurso e, sobretudo, a narrativa aqui apresentada, foi composto por várias camadas. A caminhada do pesquisador apresenta uma série de percursos variáveis, afirmando, excluindo, transgredindo fontes e teorias. A escrita da história é desdobrada, folheada, fragmentada. Michel de Certeau (1982) afirma que se coloca como historiográfico o discurso que ‘compreende’ seu outro – a crônica, o arquivo, o documento – quer dizer, aquilo que se organiza “folheado”, do qual uma metade, contínua, se apóia sobre a outra, disseminada.

Pelas ‘citações’, pelas referências, pelas notas e por todo o aparelho de remetimentos pertinentes a uma linguagem primeira, as fontes, o nosso discurso historiográfico se estabelece como saber específico. Para Certeau (1982), a história como escrita desdobrada, tem, então, a tripla tarefa de convocar o passado, que já não está num discurso no presente; mostrar as competências do historiador, dono das fontes; e convencer o leitor. “Sob esse aspecto, a estrutura desdobrada do discurso funciona à maneira de uma maquinaria que extrai da citação uma verossimilhança do relato e uma validade do saber. Ela produz credibilidade” (Certeau 1982: 111).

Ainda para Certeau (1982), a história é um discurso que produz enunciados “científicos”, e se define com esse termo “a possibilidade de estabelecer um conjunto de ‘regras’ que permitam ‘controlar operações proporcionais à produção de objetos determinados’” (CERTEAU, 1982: 64). Analisando essa reflexão, Chartier diz que:

Todas as palavras dessa citação são importantes: “produção de objetos determinados” remete à construção do objeto histórico pelo historiador, já que o passado nunca é um objeto histórico que já está ali; “operações” designa as práticas próprias da tarefa do historiador (recorte e processamento das fontes, mobilização de hipótese, procedimentos de verificação). “regras” e controle inscrevem a história em um regime de saber compartilhado, definido por critérios de prova dotados de uma validade universal (Chartier, 2015: 16).

A construção da história da criação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife teve por arcabouço operacional as regras do campo da história cultural. Ou seja, minhas práticas durante a pesquisa, o recorte e processamento das fontes, mobilização de hipótese e os procedimentos de verificação estiveram sob as “regras” de um regime de saber compartilhado pela história cultural. Este campo do saber historiográfico possui, antes de qualquer tentativa de definição, um terreno comum que pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações. Símbolos, conscientes ou não, podem ser encontrados em todos os lugares, da arte à vida cotidiana, mas a abordagem do passado em termos de simbolismo é apenas uma entre outras. Por exemplo, uma história cultural das calças é diferente de uma história econômica sobre o mesmo tema, assim como uma história cultural do parlamento seria diversa de uma história política da mesma instituição (BURKE, 2008; CHARTIER, 2015).

Elisabeth Roudinesco (2012) acredita que existe em todo historiador, e em toda pessoa apaixonada pelo arquivo, uma espécie de culto narcísico do arquivo, uma captação especular da narração histórica pelo arquivo, e é preciso se violentar para não ceder a ele. Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível. Entre esses dois impossíveis, que são como dois limites de uma mesma interdição – interdição do saber absoluto, interdição da soberania interpretativa do eu –, não há como não admitir que o arquivo (destruído, presente, excessivo ou apagado) é a condição da história (2012: 30).

Os historiadores sabem, também, que o conhecimento que produzem não é mais que uma das modalidades da relação que as sociedades mantêm com o passado. As obras de ficção, ao menos algumas delas, e a memória, seja ela coletiva ou individual, também conferem uma presença ao passado, às vezes ou amiúde mais poderosa do que a que estabelecem os livros de história (CHARTIER, 2015). Assim, para composição da presente escrita, variados arquivos foram visitados – Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste (Muhne/Fundaj), Arquivo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Arquivo-MAMAM) e Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Apeje) – e diversas fontes foram consultadas – correspondências (entre artistas e o poder público municipal), projetos, relatórios, periódicos e a memória, consultada por meio da história oral.

Antônio Torres Montenegro (2010) diz que a pesquisa que utiliza entrevistas orais, em princípio, está fundada num encontro entre duas pessoas; e a forma do contato e a relação que então se estabelece, apesar de assumirem papéis diversos (entrevistador e entrevistado), também têm influência no relato a ser narrado. “Ao mesmo tempo, há que se compreender o lugar social do pesquisador, seus interesses, os aspectos técnicos e metodológicos da pesquisa e a operação da escrita” (2010: 40-41).

Entrevistei, para composição da trama aqui presente, o ex-prefeito Gustavo Krause; o então diretor-executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife, Leonardo Dantas; a museóloga Regina Batista; a designer Amélia Couto; e o artista Wilton de Souza. “A aceitação (ou repúdio) da credibilidade da palavra que testemunha o fato é substituída pelo exercício crítico, que submete ao regime do verdadeiro e do falso, do refutável e do verificável os vestígios do passado”, afirma Roger Chartier (2015: 22).

O exercício no meu trabalho foi rigoroso e contínuo. A organização da trama é um momento muito delicado para o historiador; seu local social é posto em prova, palavras são cheias de significados, a serem lidos pelos pares historiadores e também pelos depoentes da história oral, autor da “autobiografia” (ALBERTI, 2014) narrada⁵. Desta feita, busquei reproduzir o mais fiel possível as memórias a mim confessadas, sem, contudo, deixá-las sem uma análise rigorosa.

No primeiro capítulo temos os objetivos de discorrer sobre a formação do acervo, a montagem da exposição e a noite de inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife (GMAR), sempre buscando entender os símbolos possíveis para as escolhas e ações de todas as personagens sociais envolvidas em todo este encadeamento. Também buscamos explica, minuciosamente, porque tratamos a Galeria Metropolitana de Arte do Recife como um museu. Lourenço (1999) afirmou que o museu apresenta ao público parcelas de uma complexa rede de poder e mando vigentes em uma sociedade. Assim, adentraremos nos bastidores da Galeria, percorrendo escolhas e discursos destes agentes sociais envolvidos no processo.

No segundo capítulo o percurso será por fora da GMAR. Investigaremos o momento artístico, social e político que atravessava a sociedade recifense e o Brasil no final dos anos de 1970. A trama foi composta em três blocos. No primeiro nos dedicaremos à cidade do Recife e a gestão municipal de Gustavo Krause (1979-1982). No segundo, o que se entendia por política cultural e quais dessas ações chegaram aos artistas vem à tona. Por fim, colocaremos em

⁵ Todos os entrevistados me solicitaram um bom trabalho e que desejariam ler o resultado final.

destaque os artistas enquanto maiores beneficiários da criação da Galeria. Investigaremos como atuavam antes e como receberam a nova instituição.

Por fim, no terceiro capítulo, fiquei incumbido de analisar a exposição inaugural dentro da “história das exposições”, decompondo todo o seu discurso, todos os sentidos que foram de forma direta ou indireta inseridos. Sabendo que o significado de uma exposição de arte é correlacionado com os diversos pontos de vista que os sustentam, com as forças ativas que constituem sua dinâmica, vamos apresentar análises de mostras de arte ocorridas em outros lugares do Brasil nos anos de 1970. Exposições que de alguma forma dialogam com a da GMAR, mas que, sobretudo, apresentam o cenário artístico em exposições do período.

Como a compreensão das circularidades das ações sociais levou a narrativa a fluxo descontínuo, sem, contudo, atrapalhar a compreensão da trama, a escrita obedeceu às ordens do “fazer histórico”, mas também à ordem das descobertas e hipóteses “emergidas” das fontes. Em outras palavras, elementos e atores sociais aparecem no primeiro capítulo, mas só no segundo terão suas histórias realmente apresentadas, ou o contrário, histórias que aparecem no primeiro capítulo e ajudam a entender o terceiro. As minhas generalizações podem estar erradas ou incompletas, pois são, apesar de todas as regras da “construção do acontecimento”, provisórias, como são necessariamente todas as conclusões científicas. Como vimos, trouxe uma história convencional com começo, meio e fim, mas sabemos que os ciclos não se fecham e pode-se estender em outras análises históricas não examinadas no presente trabalho.

2 EM CENAS OS BASTIDORES DA GALERIA METROPOLITANA DE ARTE DO RECIFE: ACERVO, MONTAGEM E INAUGURAÇÃO

Retornemos mais uma vez ao chapéu-coco:

Em primeiro lugar, era uma recordação deixada por um antepassado esquecido que fora prefeito de uma cidadezinha da Boêmia no século passado.

Em segundo lugar, era uma lembrança do pai de Sabina. Depois do enterro, o irmão dela tinha se apropriado de todos os pertencentes dos pais, e ela, por orgulho, se recusara obstinadamente a lutar por seus direitos. Declarou em tom sarcástico que ficaria com o chapéu-coco como única herança do pai.

Em terceiro lugar, era o acessório de seus jogos eróticos com Tomas.

Em quarto lugar, era o símbolo de sua originalidade, que ela deliberadamente cultivava. Não tinha sido possível levar grande coisa quando emigrara, e para poder carregar aquele objeto incômodo e inutilizável abriu mão de outras coisas mais úteis.

Em quinto lugar: no exterior, o chapéu-coco se tornara um objeto sentimental. Quando foi se encontrar com Tomas em Zurique, ela o tinha levado e posto na cabeça ao abrir para ele a porta do quarto do hotel. Aconteceu então uma coisa inesperada: o chapéu-coco não era nem engraçado nem excitante, era um vestígio do passado. Ambos ficaram emocionados. Fizeram amor como nunca: não havia lugar para jogos obscenos, pois o seu encontro não era o prolongamento de jogos eróticos em que imaginavam cada vez alguma nova perversão, mas uma recapitulação do tempo, um canto à memória do passado comum deles, a recapitulação sentimental de uma história sentimental, que se perdia ao longe.

(...)

Sem dúvidas, podemos agora compreender melhor o abismo que separava Sabina de Franz: ele a escutava falar de sua vida avidamente, e ela o escutava com a mesma avidez. Compreendiam exatamente o sentido lógico das palavras que diziam, mas sem ouvir o murmúrio do rio semântico que corria através dessas palavras.

Por isso, quando Sabina colocou diante dele o chapéu-coco na cabeça, Franz se sentiu constrangido como se estivessem falando com ele numa língua desconhecida. Não achava esse gesto nem obsceno nem sentimental, era somente um gesto incompreensível, que o desconcertava pela ausência de significado.

Enquanto as pessoas são ainda mais ou menos jovens e a partitura de suas vidas estão somente nos primeiros compassos, elas podem compô-la juntas e trocar os motivos (como Tomas e Sabina haviam trocado o motivo do chapéu-coco), mas, quando se encontram numa idade mais madura, suas partituras estão mais ou menos terminadas, e cada palavra, cada objeto, significa algo diferente na partitura de cada um. (A insustentável leveza do ser. Milan Kundera, 2008)

Encontramos no livro *A insustentável leveza do ser*, do escritor tcheco Milan Kundera, a maneira mais poética e didática de elucidar a aplicação dos conceitos mais atualizados da História Cultural e que também usaremos ao longo desta narrativa, os conceitos de “prática” e “representação” (CHARTIER, 1996)⁶. Os encontros entre as personagens Sabina e Franz do romance de Kundera são carregados de libido, são encontros intensos. Porém, a construção simbólica dos seus gestos e atos foi criada separadamente. Sabina carrega consigo várias camadas de significados, de “representações” em sua relação com o objeto chapéu-coco,

⁶ Em *A História Cultural: entre práticas e representações* (Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1996), Roger Chartier propõe uma forma de interrogar a realidade pela qual o discurso social vem à baila e é analisado como organizador do mundo social, propondo uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas, gestos e ações – que são as “práticas” –, e dos motivos, sentidos e significados – que as “representações”.

significados que para Franz passam ao largo, por isso, “quando Sabina colocou diante dele o chapéu-coco na cabeça, Franz se sentiu constrangido como se estivessem falando com ele numa língua desconhecida”.

Franz não achava esse gesto nem obsceno nem sentimental, era somente um gesto incompreensível, que o desconcertava pela ausência de significado. O chapéu-coco era um acessório dos jogos eróticos de Sabina com Tomas, seu outro amante. A peça fazia parte das “práticas” compostas na partitura da vida dos dois, a partir dos intensos encontros ao longo dos anos. Na mesma linha, gestos e atos sociais também são carregados de simbolismos, estes, quase sempre, construídos historicamente. Desejos, medos e celebrações sociais, segundo o historiador Roger Chartier, podem ser interrogados colocando no centro das análises o discurso coletivo que circunscrevem.

Assim, no presente capítulo, temos os objetivos de discorrer sobre a formação do acervo, a montagem da exposição e a noite de inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife (GMAR). Visualizaremos, desde já os atores sociais que são importantes na trama narrada, eles aparecem cumprindo suas funções no enredo do rito inaugural da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. É durante a esta cerimônia, por exemplo, que a figura do teatrólogo e escrito Ariano Suassuna aparece pela primeira vez, discursando como convidado especial, e só ao longo da trama, a partir da escrita desdobrada que desloca o tempo e desdobra a narrativa em camadas, é que vamos ver os significados de cada gesto.

De imediato, e para que não haja desconcertos entre o leitor e este escrito, devemos discernir que um museu⁷ está para além das salas de exposição. E aqui está um dos fios que costura toda a trama: juntar obras de arte não faz uma exposição, tampouco um museu, por mais deslumbrantes que sejam essas obras. O que o museu apresenta ao público é parcela de uma complexa rede de poder e mando vigentes em uma sociedade. Para entendê-lo é necessário adentrar em seus bastidores, rastrear escolhas e discursos destes agentes, mediadores culturais envolvidos no processo.

2.1 RITUAL: A NOITE DE INAUGURAÇÃO

Iniciaremos pelo fim, pela abertura da exposição, pela noite da cerimônia de inauguração. Em qualquer tempo ou lugar, a vida social é sempre marcada por rituais. Em geral,

⁷ Durante este capítulo explicaremos minuciosamente porque tratamos a GMAR como um museu.

consideramos que rituais seriam eventos de sociedades históricas, da vida na corte européia, ou, em outro extremo, de sociedades indígenas. Entre nós, a inclinação inicial é diminuir sua relevância. “Ah, foi apenas um ritual”. Por exemplo, um discurso pode receber este comentário se for considerado superficial em relação à expectativa de um importante comunicado. Para Mariza Peirano (2013), agimos como se desconhecêssemos que forma e conteúdo estão sempre combinados e associamos o ritual apenas à forma, isto é, à convencionalidade, à rigidez, ao tradicionalismo e ao *status quo*.

Em todas as sociedades, existem eventos que são considerados especiais. Na nossa, por exemplo, distinguimos uma formatura, um casamento, uma campanha eleitoral, a posse de um presidente da república, e até mesmo um jogo final da Copa do Mundo como eventos especiais e não-cotidianos. Quando assim vistos, eles são potencialmente “rituais”. Tal como as personagens Sabina e Tomas compuseram significados e motivos aos seus atos juntos na partitura de suas vidas, os ritos de uma sociedade também possuem um repertório relativamente definido (embora flexível), compartilhado e público. São significados, categoriais, classificações, formas, valores, representações, etc.

Entre 1970 e início de 1980, encontramos na sociedade recifense um desejo pelo novo, a urbanização da cidade está na ordem do dia. Grandes construções fazem parte da paisagem urbana. A cidade aguarda ansiosamente pela celebração maior, o rito de inauguração. Importante frisar que em nossa reflexão, bem como na de Mariza Peirano (2013), a natureza dos eventos rituais não está em questão: eles podem ser profanos, religiosos, festivos, formais, informais, simples ou elaborados. “Interessa que eles tenham uma forma específica, certos graus de convencionalidade, de redundância, que combine gestos e discursos” (2013: 7).

A abertura do Ginásio de Esportes, que posteriormente tomou o nome do Prefeito, Geraldo Magalhães de Melo, pode ser considerada um dos maiores eventos de 1970 (BERNARDES, 2013). O episódio ocorreu na noite de 12 de novembro de 1970, porém, ao longo do ano, várias matérias jornalísticas vão acompanhando a construção do Ginásio no bairro da Imbiribeira e aguardando sua grandiosa inauguração, como na matéria de 23 de setembro que nos mostrou que “as obras do Ginásio da Imbiribeira continuam em ritmo acelerado e a inauguração será mesmo nos princípios de novembro, com solenidade e competições à altura do público desportivo de Pernambuco” (Diário de Pernambuco, 23/09/1970, 2º caderno p. 3).

Para a noite de estreia do Ginásio de Esportes, a prefeitura disponibilizou, através da Companhia de Transporte Urbano, 100 ônibus para transportar gratuitamente o público dos subúrbios da cidade para o bairro da Imbiribeira. As arquibancadas foram destinadas para o grande público e as cadeiras numeradas para os convidados especiais da festa, porém, o Prefeito

deixou recomendado que as cadeiras numeradas que não estivessem ocupadas até o início da cerimônia deveriam ser usadas pela parte do público da arquibancada. A solenidade foi extremamente elaborada.

Pontualmente, às 20 horas, teve início com o discurso do Prefeito Geraldo de Magalhães Melo, acompanhado de autoridades civis, militares e esportivas. Em seguida, cortou a fita simbólica e desvelou as placas comemorativas do acontecimento. Houve, ainda, o desfile da Taça Jules Rimet, conquistada pela Seleção Brasileira na Copa do Mundo de Futebol daquele ano, a execução do Hino Nacional ao som da banda de música da aeronáutica, a partida de futebol de salão entre o Fluminense, do Rio de Janeiro, e a seleção de Pernambuco. Para encerrar em grande estilo, a apresentação do “show-man Wilson Simonal” (Diário de Pernambuco, 8 de novembro de 1970, 1º caderno, p. 16).

Observando com atenção a cerimônia de inauguração do Ginásio de Esportes, perceberemos que há uma forma específica, um repertório compartilhado por todos, compondo o evento. A primeira observação é da presença do público hierarquizado, dividido em: “grande público” – a população recifense – e os “convidados especiais” da festa. Entre os convidados para esta celebração, estiveram as autoridades civis, militares e esportivas. Esses convidados variam de acordo a construção inaugurada e com o ano de inauguração. Ao longo dos anos de 1970, sobretudo a partir de 1975, os convidados militares vão dando lugar aos políticos civis.⁸

Outro apontamento da convencionalidade do ritual é o momento do discurso da abertura. O texto proferido pela autoridade retrata, quase sempre, a necessidade daquela construção e seus méritos por fazer parte daquele projeto. Duas ou três autoridades discursam, sempre parabenizando e festejando a novidade. O “corte da fita” e a “revelação da placa comemorativa” finalizam o início da vida daquela obra. A autoridade maior, no caso do Ginásio de Esportes foi o Prefeito da Cidade, ou um convidado especial, corta a fita que libera o acesso ao novo espaço e só a partir desse momento o ambiente pode ser usufruído. A placa comemorativa registra o nome de todos os envolvidos no projeto; coloca-os na história.

Entre esses dez anos que separam esta inauguração do Ginásio de Esportes, hoje popularmente conhecido como Geraldão, e a inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, a área central da cidade foi cenário de diversas inaugurações. Eventos frutos de intervenções que desfiguravam e configuravam a composição urbana da área central da cidade.

⁸ Até a segunda gestão de Augusto Lucena (1971-1975) o secretariado municipal era majoritariamente ocupado por militares. Foi só a partir da gestão de Antônio Farias (1975-1979), que não mais se observava a presença de militares entre os secretários municipais, bem como se interrompe a larga distribuição de Medalhas de Mérito Cidade do Recife para militares lotados na cidade ou não (BERNARDES, 2013). No segundo capítulo discutiremos mais sobre as gestões municipais desse período da história do Recife.

Uma, em especial, merece também atenção, a inauguração da Avenida Dantas Barreto, no Bairro de São José, área central do Recife. Podemos dizer que a lógica da modernização do então prefeito do Recife Augusto Lucena (1971-1975), e de seus parceiros, era dotar a cidade de uma infra-estrutura viária capaz de proporcionar uma mobilidade territorial aos interessados numa locomoção rápida e eficaz, capaz de encurtar as distâncias e de contrair o tempo de locomoção para os proprietários de automóvel, principalmente, o de passeio ou particular (NASCIMENTO, 2015: 143).

Para atender a esses interesses, toda a composição urbana, fosse ela recente ou de tempos imemoriais, deveria ceder lugar a outras composições urbanas, até que estas um dia viessem também a se tornar ruínas ou cedessem lugar a outras intervenções condizentes com novos parâmetros de modernização. Foi o que ocorreu com a Igreja dos Martírios, derrubada para a construção da avenida. Esse episódio foi denominado pelo historiador Denis Bernardes (2013) de “A Batalha dos Martírios” e seu grande vencedor foi o Prefeito do Recife.

O prefeito Augusto Lucena confirmou ontem que a inauguração da Avenida Dantas Barreto será no dia 16 deste mês, às 21 horas, logo após a abertura oficial (19 horas) da temporada camavalesca de 1974. O governador Eraldo Gueiros Leite, o prefeito e as autoridades militares desatarão a fita dando por inaugurada a mais bonita avenida do centro da cidade (Diário de Pernambuco, 02/09/1973, 1º Caderno, p. 5)

A inauguração da Avenida Dantas Barreto ocorreu, na verdade, no dia 29 de setembro daquele ano e contou com “a presença das mais altas autoridades civis, militares e eclesiásticas de todo o país” (Diário de Pernambuco, 29/09/1973, capa). O escritor Gilberto Freyre, defensor do projeto desde o início, foi convidado para discursar e acionar a chave que iluminou as três pistas da avenida. O periódico registrou que “a inauguração da Dantas Barreto foi uma grande festa para o Recife. Autoridades e a população vibraram. Governador e Prefeito estavam exultantes” (Diário de Pernambuco, 02/10/1973, 1º Caderno, p. 5).

Acreditamos que os dois casos já esclarecem a estima às comemorações para a sociedade recifense. A cidade esperava ansiosamente pela celebração maior, o rito de inauguração. Evento de congratulações, encontros da mais alta sociedade, as autoridades civis, militares, políticas, com o povo. Encontro de orgulho com a prestação de contas. Que, como vimos, à flexibilizar pela realização celebrada, segue uma forma específica, carregando certos graus de convencionalidade, combinando gestos e discursos.

A gestão municipal posterior à de Augusto Lucena, e que antecede Gustavo Krause é a de Antônio Farias (1975-1979). Sobre ela, Denis Bernardes (2013) mostra que as solenidades de estreias não cessam, “a marca da modernização da cidade via grandes obras, prossegue a inauguração de viadutos, continua sempre a ocasião para cerimônias de grande impacto de

massa” (2013: 111). O que tem continuidade com administração de Krause, a administração que inaugura a Galeria Metropolitana de Arte do Recife, que nos dedicaremos a partir de agora.

A cerimônia que vamos nos deter certamente não foi a maior da gestão do Prefeito Gustavo Krause (1979-1982), “a maior inauguração que fiz foi a do Vasco da Gama, o Jardim do Vasco da Gama” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017), Bairro da Zona Norte do Recife. Porém, foi a mais emblemática para o mundo das artes da cidade, ou melhor, do Norte e Nordeste do país, como veremos nos discursos. A noite de 27 de março de 1981 viu surgir no Recife “a 3ª maior galeria do Brasil” (Jornal do Commercio de Pernambuco, 29/03/1981). “Numa noite de gala, onde se reuniram os mais expressivos nomes artísticos, culturais e sociais da cidade”, afirma o noticiário:

O vice-governador Roberto Magalhães e o Prefeito Gustavo Krause entregaram ontem ao público a mais nova casa de exposição de Arte Erudita, Popular e Folclórica de todo Norte e Nordeste do Brasil: a Galeria Metropolitana de Arte do Recife” (Diário de Pernambuco, 28/03/1981, p. A-32).

A Galeria Metropolitana de Arte do Recife foi instalada em um casarão recheado de histórias. Arquitetado em estilo neoclássico (LIMA, 2015), o sobrado é datado do final do século XIX e foi construído para abrigar o aristocrático Clube Internacional. Entre 1936 e 1974, o espaço abrigou a sede da Prefeitura da Cidade do Recife. Foi neste casarão, debruçado sobre o Rio Capibaribe, Rua da Aurora, 265, Bairro da Boa Vista, que a “alta” sociedade recifense frequentou e os chefes do executivo municipal decidiram sobre o futuro desta cidade durante 38 anos, que se reuniram os mais significativos artistas e produtores culturais na noite de 27 de março de 1981.

Nas lembranças do artista Wilton de Souza “todos [os artistas da cidade] foram para a abertura” (SOUZA, Depoimento, 04/10/2017). Semelhante são as memórias de Leonardo Dantas – diretor-executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife à época, instituição, que como veremos mais à frente, foi a responsável pela criação da Galeria –, “o mundo todo” estava presente. Sua memória marca expressivamente a Galeria como espaço de salvaguarda da história material da pintura brasileira, que, segundo ele, provavelmente se perderia. Para a solenidade de abertura da Galeria Metropolitana de Arte foi “O mundo todo. A Galeria foi uma revolução para o Recife”, explica Dantas, “porque boa parte daqueles quadros estavam lá no Teatro do Parque pendurados na parede por Alfredo de Oliveira, levando umidade” (DANTAS, Depoimento, 15/09/2017).

A sociedade recifense pode desfrutar naquela noite de obras de artistas como Marcoussis⁹, Augusto Rodrigues, Ladjane Bandeira, Maria Carmem, Joaquim do Rego Monteiro, Gilvan Samico, Francisco Brennand, Abelardo da Hora, João Câmara e Vicente do Rego Monteiro, com destaque para sua obra *Os arqueiros* “datado de 1965 e integra sua fase parisiense” (*Jornal do Commercio*, 27 de março de 1981, p. 9). Estes eram considerados artistas eruditos pela imprensa. Dentro do que era considerada arte popular, a lista também é grande e trazia nomes extremamente importantes da arte. A Galeria exibiu Severino de Tracunhaém, os Vieiras, Antônia Leão, Maria Amélia, Nuna e Maria, Zezinho de Tracunhaém, Vitalino, Zé Caboclo, Manuel Eudócio, Zé Rodrigues, Ernestina, Manoel Antônio, Ana das Carrancas, Maluco Filho, Mestre Dezinho, Mestre Noza, Nhô Caboclo, Manuel de Camaragibe, entre outros (*Jornal do Commercio*, 26 de março de 1981, p. 9).

Também esteve à mostra quase um andar inteiro com 32 estandartes dos clubes carnavalescos do Recife, entre eles um de 1889, do Vassourinhas. A exposição tomou conta dos quatro pavimentos do casarão. Para Wilton de Souza, a exposição foi um “brique-a-braque”, uma grande mistura, com exceção do segundo piso, o salão nobre do prédio.

O salão nobre do prédio foi ocupado pela série *Cenas da Vida Brasileira 1930-54*, do pintor João Câmara. Realizada entre 1974 e 1976, essa série é composta por 10 pinturas e 100 litografias, tendo por temática o período Vargas e, no dizer do artista, “é um exercício de imaginação sobre o meu passado político e o da minha geração” (CÂMARA, 2003). “O primeiro andar ficou exclusivamente para a mostra dos trabalhos de João Câmara, no salão grande, os dez painéis a tinta óleo”, recorda o artista Wilton de Souza, que acrescenta, “e às outras salas eram expostas as gravuras. Tinham umas mesas vitrines com as gravuras expostas, tinham umas cinco mesas com gravuras”. (SOUZA, Depoimento, 04/10/2017).

⁹ Durante esse capítulo falaremos mais sobre a formação do acervo e da obra desse artista.



Imagem 1. Fotografia de vista de exposição. Salão Nobre da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, 27 de março de 1981. Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

A forma como a exposição foi montada e o modo ao qual a série de João Câmara foi apresentada só foi conhecida pelos recifenses naquela noite, porém, já se desconfiava que aquele trabalho receberia da Galeria Metropolitana de Arte uma atenção diferenciada. O convite para a inauguração da Galeria destacou a exposição das *Cenas da Vida Brasileira* em detrimento das outras obras ali expostas, ou até mesmo a exposição como um todo. No convite rezou o seguinte:

O Prefeito desta cidade, Gustavo Krause, tem a honra de convidar Vossa Excelência e Excelentíssima família para a inauguração da Galeria Metropolitana de Arte e a exposição das “Cenas da Vida Brasileira” do pintor João Câmara (Convite para inauguração da Galeria Metropolitana de Arte. Arquivo: Mamam).

Este privilégio dado a um artista em especial gera conflitos no meio artístico. Possuir obras na exposição de inauguração da Galeria Metropolitana da Arte do Recife significava a

possibilidade de entrar na história da arte, o que a maioria dos artistas pernambucanos queriam. Na esteira das reflexões de Clarissa Diniz (2008), ainda que não sejam as únicas instâncias consagradoras do sistema de arte, as instituições museais costumam ser as maiores responsáveis pela realização de alguns dos mais importantes mecanismos de difusão e consagração dos artistas, como salões, exposições, catálogos, bienais e prêmios.

Como sua grande maioria é bancada pelo Estado, aqueles artistas que nelas expõem acabam por tornar-se, de certo modo, “oficiais” – especialmente se suas obras forem incorporadas ao acervo da instituição, o que ocorreu com as obras da Galeria Metropolitana de Arte, hoje o Museu de Arte Moderna de Pernambuco –, o que lhe concede um “grau” a mais de virtude em relação àqueles cuja condição de artista não foi ainda pelo Estado asseverada. O debate gerado no meio artístico ante a expectativa e as reverberações, ou seja, o pré e pós Galeria será percorrido no segundo capítulo deste trabalho.



Imagem 2. Fotografia de vista de exposição. Primeiro piso da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, 27 de março de 1981. Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

As imagens 1 e 2 nos aproximam da elegância daquela noite. A partir desses *flashes* percebemos como a sociedade recifense se encontrou para ver aquelas obras que, segundo Leonardo Dantas, estavam esquecidas e próximas de se perderem, se estragarem. Bem como a série de João Câmara, *Cenas da Vida Brasileira*, que ocupou com destaque o salão nobre do primeiro andar (imagem 1), a imagem 2 mostra o térreo do casarão da Rua da Aurora tomado por curiosos, artistas, políticos, etc., “o mundo todo” na hipérbole de Dantas. A sociedade presente que, vestida a caráter, dialoga, critica e elogia a primeira exposição da Galeria.

As fotografias aqui apresentadas foram encontradas no arquivo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam); a descrição da catalogação arquivista não revela o autor, ou autores. As legendas empregadas aqui não correspondem às do arquivo. Para compô-las cruzamos fontes, a fim de deixá-las mais compreensíveis. Aqui lembramos as reflexões de Elizabeth Roudinesco (2012), que nos diz que existe em todo historiador, em toda pessoa apaixonada pelo arquivo, uma espécie de culto narcísico do arquivo, uma captação especular da narração histórica pelo arquivo, e é preciso se violentar para não ceder a ele. Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível, e aqui, buscamos fugir desse arquivo transfigurado em poder absoluto.

A celebração da noite de 27 de março de 1981 teve início às 18 horas, quando já estavam presentes o “grande público” e todos os “convidados especiais”, como pede o repertório do ritual, autoridades civis, política e artísticas do mestre de cerimônia e “dono da festa” (SOUZA, Depoimento, 14/10/2017), o chefe do executivo municipal. Para compartilhar desse evento, desta cerimônia, estavam presentes o Presidente da Câmara Municipal do Recife, o vereador Aristófares de Andrade, o Vice-governador Roberto Magalhães e o escritor e teatrólogo Ariano Suassuna.

Para muitos, Ariano Suassuna, convidado de Gustavo Krause, configura-se como uma espécie de “tradutor do Nordeste”: seleciona uma série de elementos aos quais atribui o caráter de “genuinamente brasileiros”, compondo, com eles, noções de “cultura popular” e “identidade nacional”; agencia essas noções, tanto na construção de sua memória familiar, como na empreitada de edificação de um teatro que se quer nacional (DIMITROV, 2011). Durante os anos 1970, Ariano idealiza o Movimento Armorial, composto por artistas de diferentes formações, mas com trajetórias semelhantes à sua. Segundo Eduardo Dimitrov (2011), o Movimento Armorial surge com esse discurso protecionista da cultura popular. Quase todos os integrantes nasceram no Nordeste. São descendentes de famílias abastadas, ligadas ao latifúndio, mas que vivenciaram uma transição entre a infância no meio rural e a formação acadêmica e profissional em meio urbano.

O Movimento Armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. Por isso, algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome de “armorial” para denominá-lo. Acontece que, sendo “armorial” o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um Povo, no Brasil a Heráldica é uma Arte muito *popular* do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significa, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da cultura popular brasileira. (Suassuna, 1974: 9, grifo do autor. In DIMITROV, 2011: 124)

Como se vê, na década de 1970, Ariano e seus amigos pretendiam executar uma arte erudita, mas que mantivesse o “espírito” popular e a ligação com as “raízes” da cultura do povo. Suassuna também tem uma trajetória na política. Foi membro do Conselho Federal de Cultura, Diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco e Secretário de Educação e Cultura na gestão municipal de Antônio Farias entre 1975 e 1979. Segundo Denis Bernardes (2013), é sob essa administração que a cultura ganha destaque nas ações políticas municipais.

Convidado para discursar “em nome da comunidade recifense” (Diário de Pernambuco, 28/03/1981, p. A-32), antes, porém, Ariano teria sussurrado no ouvido de Krause que “a coisa mais difícil é fazer as coisas acontecerem” um elogio em segredo que o escritor e antigo Secretário de Educação e Cultura direcionou diretamente para o então Prefeito.¹⁰ Tomando a palavra depois dos chefes do Executivo estadual e municipal, que destacaram “a importância da obra na vida cultural da região”, o escritor e teatrólogo frisou a valorização e o incentivo que a Galeria Metropolitana poderia trazer aos artistas.

Em nome da comunidade recifense falou o escritor e teatrólogo Ariano Suassuna, citando a valorização e o incentivo que a Galeria Metropolitana vai trazer aos nossos artistas, que há muito reivindicavam um local oficial para expor os seus trabalhos (Diário de Pernambuco, 28/03/1981, página A-32).

Como já foi mencionado, o discurso de abertura é peça fundamental para compreensão da construção inaugurada. O texto proferido pela autoridade durante o evento retrata, quase sempre, a necessidade daquela construção, e, ao que percebemos, não foi diferente no pronunciamento do escritor. O destacável, no discurso do orador, é que este espaço oficial destinado às artes, como salvaguarda e local de exibição, há muito era reivindicado pelos artistas, dado que após a conclusão de uma obra, os artistas precisam difundi-la e encontrar um mecanismo de distribuição que a torne acessível às pessoas suscetíveis de a apreciarem. Para

¹⁰ Trecho do depoimento: “Eu me lembro que foi, Ariano Suassuna era o secretário, e eu mandei chamá-lo. Ele participou, eu me lembro dele ter dito a mim, ele disse o seguinte “a coisa mais difícil”, é até uma forma de elogiar, “é fazer as coisas acontecerem”. Para dizer assim, “olhe, eu deixei minha parte e você fez a sua!”. Quer dizer, abriu, botou para funcionar. Eu me lembro que ele disse algo assim a mim, não sei se publicamente ou...”

Howard Becker (2010) “A distribuição tem uma enorme incidência sobre a reputação. Aquilo que não é distribuído não é conhecido e, portanto, nunca poderá gozar de qualquer tipo de consideração nem adquirir a mínima importância histórica” (2010: 101).

Além do mais, sabemos que esses espaços também contribuem para a construção da noção de arte, que é experimentada em sua integral singularidade, independente dos quadros de significação que originaram as obras ali expostas. Formados por corpos de profissionais especializados – tais como críticos, curadores, professores, gestores, artistas, neste caso por parte do governo municipal do Recife, pelos membros do sistema de arte e pela sociedade – a estes espaços é instituída uma função consagradora: “aqueles (ou aquilo) que nelas se apresentam, ali estão somente porque receberam a autenticação de todos os profissionais que realizaram a instituição” (DINIZ, 2008: 85), em outras palavras, artistas que têm seu trabalho como acervo de museus e galerias desse porte estão habilitados a serem considerados como “verdadeiros artistas”.

Ao escrever histórias dos museus de arte, neste caso particular da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, poderemos tecer compreensões de aspectos da vida social, do comportamento humano, das sensibilidades e dos possíveis desejos de preservação artística de um lugar e de um tempo, o que será feito no próximo tópico, buscando compreender também como ocorrem as escolhas daqueles artistas e obras consagrados pela Galeria Metropolitana de Arte. Estas reflexões nos ajudam a responder perguntas como: A noite de 27 de março de 1981 também foi uma noite de comemoração? A Galeria Metropolitana de Arte foi uma conquista dos artistas?

O *Diário de Pernambuco* de 28 de março daquele ano também destacou a inauguração da Galeria como “uma das mais importantes obras no campo da cultura em todo Norte e Nordeste do Brasil”, valorizando as 978 obras dos mais renomados artistas da Região, indo “da Bahia ao Pará, num trabalho de catalogação produzido pelos técnicos da Fundação de Cultura Cidade do Recife e da Fundação Joaquim Nabuco” (*Diário de Pernambuco*, 28/03/1981, página A-32). Para Wilton de Souza, esta catalogação deixou a desejar. Seu Wilton, como é mais conhecido hoje o artista, é frequentemente lembrado por ser considerado o primeiro diretor da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Não foi exatamente o primeiro gestor do espaço, porém sua história com a Instituição tem início justamente no ritual de inauguração, pós o corte da fita, na hora da festa, quando o público é convidado a adentrar no novo prédio.

Pintor, gravador, escultor, tapeceiro, cenógrafo e cronista de arte, o pernambucano Wilton de Souza nasceu em 1933, na Rua Velha, localizada na área central do Recife. “E eu me pendurava na janela, eu era pequeno, pra ver o pessoal passar. Papai então comprou um

tamborete e eu ficava em pé no tamborete o dia todinho vendo o mundo passar” (SOUZA, Depoimento, 14/10/2017). Wilton de Souza, ou como era conhecido pelos amigos durante longos anos, Wiltinho, parodiando Cícero Dias, via o mundo... e ele começava ali, na Rua Velha. Para uma criança, ver o mundo passar é conhecer tudo que existia no mundo. Wiltinho começou a desenhar e a pintar desde criança, pois tinha em casa aquele que “eu posso dizer que ele foi meu primeiro mestre”, seu irmão, quatro anos mais velho, Wellington Virgolino. “Eu comecei a desenhar com ele e terminamos enveredando por essa brincadeira e tornou-se a função de nossa vida” (SOUZA, Depoimento, 14/10/2017).

O Bairro da Boa Vista e a Rua Velha foram essenciais para formação artística de Wilton de Souza. Morou aproximadamente 25 anos de sua vida no prédio de número 201 e a partir dali tem toda sua vivência com a arte. “Na Rua Velha eu comecei a ver o mundo e descobri também na vizinhança alguém mais que gostava de desenhar” (SOUZA, Depoimento, 14/10/2017). Na vizinhança conheceu Ionaldo Cavalcanti e em seguida Darel Valença, que já era aluno da Escola de Belas Artes e possuía um ateliê, que Wilton e Ionaldo visitavam com frequência. “Em certa ocasião, Ionaldo disse pra mim ‘Wilton, eu vi uma exposição muito interessante, muito bonita, na Rua da Imperatriz, na sede do Sindicato dos Comerciantes’ – isso foi mais ou menos em 1948 – é a exposição de um escultor” (SOUZA, Depoimento, 14/10/2017). O escultor era Abelardo da Hora. Surgiu a partir daí uma amizade de vivências artísticas que, acompanhados de outros tantos artistas, desdobrou-se na *Sociedade de Arte Moderna do Recife* e no *Atelier Coletivo*.¹¹

A conversa na qual tomamos o depoimento de seu Wilton ocorreu na primavera de 2017, em sua casa, no bairro da Boa Vista. Seu Wilton nos recebeu jeitoso tal como se estivesse indo para uma inauguração. Calça social, camisa de linho e o cinto combinando com os sapatos. O ritual daquele encontro era outro, era o de uma entrevista de História oral, iniciada pelo pesquisador bem antes daquela tarde, com um projeto de pesquisa e roteiros. A História oral permite o registro de testemunhos e o acesso a “histórias dentro da história” e, dessa forma, amplia as possibilidades de interpretação do passado. Esta metodologia de pesquisa, segundo Verena Alberti (2014), pode ser benévola em diferentes campos históricos. Por exemplo, a história do cotidiano (a entrevista de história de vida pode conter descrições bastante fidedignas das ações cotidianas) e a história política, entendida não mais como História dos “grandes

¹¹ A Sociedade de Arte Moderna do Recife, criada em 1948, marcou um rompimento com o sistema acadêmico de ensino implantado pela Escola de Belas Artes de Pernambuco e foi um dos primeiros movimentos de artistas organizados na capital pernambucana. O segundo foi fruto desta Sociedade: o Atelier Coletivo. O movimento nasceu quatro anos mais tarde por uma necessidade de espaço para o desenvolvimento de cursos livres de desenho e pintura iniciado. No segundo capítulo falaremos mais desses movimentos e de seus integrantes.

homens” e “grandes feitos”, e sim como estudo das diferentes formas de articulação de atores e grupos de interesse. Estes dois campos foram os trabalhados na interpretação e análise desta e de outras entrevistas para elaboração deste trabalho.

Voltando para a noite de abertura da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Wilton de Souza foi para a inauguração não só como um artista que desejava celebrar aquela realização importante para o meio artístico daquela região. Na época, Seu Wilton trabalhava como chefe do gabinete de Aristófanes de Andrade, presidente da Câmara Municipal do Recife e convidado especial de Gustavo Krause, o “dono da festa”.

E eu, como assistente direto dele, levou-me. Chegando lá na inauguração, entre uns e outros, teve uma ocasião que estava eu, o Vereador e Gustavo Krause vendo os trabalhos. Então Gustavo Krause estava meio se irritando porque os quadros, a maioria dos quadros tinha uma plaquinha com o “autor desconhecido” e eu dizia, esse aqui é fulano de tal, esse aqui é fulano de tal (SOUZA, Depoimento, 14/10/2017).

O Projeto Museológico e Museográfico¹² de instalação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife foi produzido e executado pela equipe de museólogos da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) e a catalogação do acervo da Galeria foi produzida por essa Fundação juntamente com os técnicos da Fundação de Cultura Cidade do Recife. A coordenação ficou por conta do museólogo Aécio de Oliveira, que montou um estafe composto por Mário Chagas, Maria Amélia Couto, Vânia Dolores, Rosângela Mesquita, Veleza Albuquerque, Fernando Ponce, este último lotado no Departamento de Iconografia da Fundaj na época.

A equipe do Departamento de Museologia da Fundaj era considerada a mais bem preparada da região¹³, porém, faltava a ela a vivência artística que seu Wilton possuía. “E eu conhecia esse pessoal tudinho [os artistas], por causa da minha vivência com a arte, no Ateliê [Coletivo], visitando exposições, eu não parava”. Agora, com 84 anos, seu Wilton diz que está “meio parado”, mas ainda frequenta o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, onde atua como chefe da reserva. O artista ainda lembra os encontros do Ateliê Coletivo e como isso o “ajudou” naquela noite: “a gente discutia muito na nossa vivência no Ateliê Coletivo, foi muito importante, porque todo o componente do Ateliê tinha sua particularidade como artista, já sabia o que queria” (SOUZA, Depoimento, 14/10/2017).

¹² Hoje os termos mais usados no campo da museologia são “museográfico” e “expográfico”, respectivamente. Ver Subsídios Para a Elaboração de Planos Museológicos. Brasília: Ministério da Cultura – Instituto Brasileiro de Museus, 2017. Ainda nesse capítulo retomaremos este projeto.

¹³ O Departamento de Museologia (DEMU) do Fundação Joaquim Nabuco/MEC, foi criado em 1974, quando o órgão do Ministério da Educação ainda era intitulado Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Ao discorrermos sobre a montagem da exposição de inauguração da Galeria falaremos mais sobre o DEMU e sua equipe.

No ritual de inauguração, o corte da fita libera o acesso ao novo espaço e só a partir desse corte que o ambiente pode ser usufruído. Em uma inauguração de exposição, num vernissage, normalmente são servidos bons *drinks*, ou vinhos da melhor safra e com suas taças os convidados passeiam por entre as obras, admiram a beleza da arte. “O que é a beleza?”, disse Franz, e pensou de repente num vernissage a que tinha ido recentemente com sua mulher. A vaidade infinita dos discursos e das palavras, a vaidade da cultura, a vaidade da arte” (KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*) e a vaidade do saber, esqueceu Franz.

Durante a festa, Wilton de Souza, ao caminhar pela exposição acompanhando o vereador Aristófanes de Andrade, foi percebendo que muitos quadros estavam com o autor trocado ou com a legenda “autor desconhecido”. Enquanto circulava ia comentando quem eram os verdadeiros autores daquelas obras. O domínio daquele saber impressionou o “dono da festa”, o Prefeito da cidade. Recorda bem Souza em seu depoimento: “Gustavo disse, ‘rapaz, você conhece tudo aqui, como assim?’, eu disse, ‘conheço, conheço a arte de Pernambuco, me interesse, conheço quem é quem e quem não é quem [risos]’” (SOUZA, Depoimento, 14/10/2017).

Wilton de Souza foi convidado para dirigir a Galeria Metropolitana de Arte do Recife sucedendo o artista rio-grandense Ziltamir Sebastião Soares de Maria, mais conhecido como Ziltamir Manxa Soares. Já foi sob a gestão de seu Wilton que parte da primeira exposição foi desmontada para receber a exposição do pintor Menezinho Araújo. Por aqui, percorremos em análise a noite de abertura da Galeria Metropolitana de Arte do Recife sob o mote do ritual, que, como vimos, carrega uma forma específica, um roteiro partilhado por todos, o que não foi diferente naquela noite. Ao olharmos a Galeria na noite de 27 de março de 1981, diversos assuntos e personagens foram vistos e brevemente discutidos, como por exemplo, a constituição do acervo, a exposição, os artistas e o governo municipal.

Howard Becker (2010) nos alertou que quando um museu expõe e adquire uma obra de arte, atribui-lhe a consagração máxima que uma obra pode almejar no mundo contemporâneo das artes plásticas. Assim, na sequência desse capítulo nos dedicaremos à escolha dos artistas a serem consagrados pela instituição, ou seja, analisaremos como se deu a composição do acervo da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. A Galeria foi inaugurada com obras artísticas, das mais distintas composições, de artistas consagrados a anônimos. A partir das definições traçadas por Maria Cecília Lourenço (1999), investigaremos a composição do acervo e os discursos que versaram sobre ele.

2.2 UMA GALERIA-MUSEU: COMO SE IMPLANTA UM MUSEU DE ARTE?

Ao escrever histórias dos museus de arte, neste caso particular da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, poderemos tecer compreensões de aspectos da vida social, do comportamento humano, das sensibilidades e dos possíveis desejos de preservação artística de um lugar e de um tempo. Este é o caminho a ser traçado neste momento, para tanto, faz-se necessário refletirmos inicialmente sobre estes espaços. Os museus constituem espaço privilegiado para produção e reprodução do conhecimento na sociedade em que ele se localiza, porquanto trabalham com matéria viva e presente – a cultura, material ressaltável, com a qual, nem sempre, a escola e o ambiente familiar podem contar.

No decorrer do século XIX, as obras artísticas começaram aos poucos a serem vistas não somente como peças de decoração. Das antigas galerias de onde as preciosas pinacotecas eram expostas, surgem os primeiros museus especializados em obras artísticas. Fomentando a atribuição de novos valores ligados aos artistas plásticos e às transformações de suas práticas, esses novos museus vão se distanciando do arraigado mito da origem, que preservava pelo antigo, pelo exótico e que carregava consigo a essência da lembrança, do testemunho, da nostalgia (MACHADO, 2009). Distinto do objeto antigo, o tempo se encarregou de deixá-los sempre com “o ar de estar sobrando”. O objeto artístico contemporâneo, por sua vez, acompanha o acontecimento, anda ao lado da história, sendo abraçado por aqueles que os possuem, como companheiros de contemporaneidade.

Para compreender a formação dos primeiros museus compostos estritamente por objetos de arte moderna, deve-se entender essa mudança paulatina dos valores artísticos ocorridos no início do século XIX na Europa. “E, dentre as principais mudanças, está aquela que acontece quando o museu começa a consagrar o talento dos artistas vivos.” (MACHADO, 2009: 9)

A primeira ação neste sentido aconteceu no palácio de Luxemburgo, no ano de 1818, com a criação do “museu dos artistas vivos”, tendo sido contemplados à época os escultores Thowaldsen e David d’Angers e os pintores Turner e Gustave Moreau (SCHAER, 1993: 100).¹⁴ A valorização dos artistas e a comercialização de suas produções de arte moderna ganharam

¹⁴ A historiadora Fernanda Tozzo Machado traçou o percurso dos primeiros museus de arte que valorizavam artistas vivos: “A partir dos anos de 1870, muitos museus públicos dos países europeus, e principalmente os franceses, adquiriram obras de artistas inovadores. Roland Schaer (1993, p. 100) resalta que na Alemanha, no ano de 1889, o conservador (profissional de museu) alemão Hugo Van Tschudi, da Galeria Nacional de Berlin, sofreu pressão de artistas e críticos após adquirir Manet, Monet, Ronoir e Cézanne, tendo de se demitir do Museu alguns anos após. A Galeria Nacional de Arte de Roma, hoje de Arte Moderna e Contemporânea, foi inicialmente criada no ano de 1883 para exibir artistas vivos e recém falecidos. A partir do século XX, no ano de 1911, a Galeria Italiana incorpora a arte do século XIX, além das estrangeiras e premiadas pelas Bienais Internacionais de Veneza (LA STORIA, s.d.)” (MACHADO, 2009: 10).

impulso em 1929, com a fundação do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), nos Estados Unidos.

Seguindo Maria Cecília França Lourenço (1999), percebemos que parcela significativa de museus dedicados às artes nasce no pós-guerra, gestados por sonhos generosos de atores sociais inquietos. Eles já haviam militado, desde as duas primeiras décadas do século, com virulência vanguardista, investindo na renovação estética. Porém, a partir dos anos 1930, esse momento modernista se altera, em paralelo às mudanças político-sociais. “Chocar dá lugar ao convencer, no entre guerras”, diz a autora, e acrescenta: “pleiteia-se transformar a arte moderna em cultura urbana. (...) essa luta encontrará nos museus lugar adequado para a arte moderna, acreditando no ideal de colocá-la a serviço da sociedade.” (1999: 11).

A questão do nome museu de arte “moderna” carrega consigo uma localização histórica, ela marca um período e uma vocação museológica. O adjetivo “moderna” foi um tipo de designação que orientava a incorporação do acervo às artes na época, uma forma de atribuir ao museu de arte esta inclinação pela atualidade. Poderiam ter sido chamados de quaisquer outros nomes, como o local onde o museu estava inserido, homenagens às características ou às personalidades, enfim, ter um nome que fosse desprovido do adjetivo que o designa.

A concepção do moderno busca um bem maior para a coletividade, por meio do aprimoramento de hábitos e de costumes (*mos/moris*), elegendo valores morais (*moralis*), acalentados com desvelo, incluindo-se outros, éticos, de elevar o Brasil à condição de país atualizado e justo, sendo a criação de museus um *locus* ideal. Esses valores, em parte, confluem com os do governo, que procura incutir o reconhecimento de uma nação forte como seu paradigma, os Estados Unidos.

O museu com tais obras incorpora para si tanto os valores já associados ao moderno, quanto aqueles museológicos advindos do Museu de Arte Moderna (MoMA) nova-iorquino. Lourenço (1999) acrescenta que a imagem da arte moderna é vitoriosa e unida a valores positivos – arrojo, heroísmo, ousadia, audácia, entusiasmo, coragem, progresso e destemor –, atraindo o poder político, em especial, o econômico, para criação de tais museus.

Em 1997, a Galeria Metropolitana de Arte do Recife – que em 1982 já havia mudado de nome para Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães – é transformada no Museu de Arte Moderna de Pernambuco (Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – Mamam). Sobre essa transformação a historiadora e crítica de arte Joana D’Arc Lima, faz uma inicial, mas não

superficial, análise da tardia construção de um MAM, em Pernambuco, no Artigo “*Um Museu de Arte Moderna na Contramão da Utopia Modernista: arquivo/acervos em disputas*”¹⁵.

Voltando ao debate sobre a implantação do museu de arte, percebemos que no Brasil, “o padrão do museu tradicional = edifício + coleção + público” (CHAGAS apud MACHADO, 2009: 11) está presente na formação dos principais museus de arte públicos, da Pinacoteca de São Paulo (1909), passando Museu Nacional de Belas Artes (1937), no Rio de Janeiro, até chegar a Galeria Metropolitana de Arte do Recife (1981). É importante destacar que para essa pesquisa, a categoria “museu de arte” se refere a objetos artísticos de concepção moderna, contemporânea e de faturas inovadoras, ou não, todavia múltipla, isso em detrimento à arte sacra, arte antiga, entre outras categorias.

A partir de sua vocação jurídica, os museus de arte podem surgir de três maneiras distintas. Há os museus particulares, ou formados a partir de coleções privadas – tal qual o Instituto Ricardo Brennand, localizado no Recife –, outros são criados por meio de associações civis de direito público – como os Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e do Rio de Janeiro (1948) –, por fim, há também os que são criados por órgãos públicos, esse é o caso da GMAR, criado em 1981, pela Prefeitura da Cidade do Recife.¹⁶

O órgão responsável pela implantação da GMAR e, posteriormente, pela administração, foi a Fundação de Cultura da Cidade do Recife (FCCR), criada pelo decreto-lei nº 13.535, em 1979, sancionada pelo Prefeito Gustavo Krause. É importante destacar que, segundo Denis Bernardes (2013), essa criação representava, também, o resultado de toda uma trajetória do lugar e do papel da cultura na gestão política municipal. O artigo segundo da lei de criação da FCCR diz que:

A Fundação de Cultura Cidade do Recife terá por finalidade a indução das atividades culturais, com ênfase na cultura popular, consubstanciada no desempenho das seguintes atividades: **preservar o universo cultural e a memória Nacional, nos limites da Cidade do Recife; despertar na comunidade o gosto e o amor por sua própria cultura**, através de eventos culturais e programas de participação comunitária; **incentivar a produção artística e literária**, de modo a desenvolver o gosto e a preservação da cultura em suas diversas formas e manifestações; **executar programas de recuperação e preservação de documentos, sítios e monumentos históricos da Cidade do Recife**; e realizar programas de criação, recuperação e

¹⁵ O exame proposto pela autora fica mais interessante ao lembrarmos que o estado já possuía um Museu de Arte Contemporânea (MAC-PE) desde 1966, administrado pela Fundação de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Pernambuco (Fundarpe), ver: LIMA, Joana D’Arc de Sousa. Um Museu de Arte Moderna na Contra Mão da Utopia Modernista: Arquivo/Acervos em disputas. In MONITA, Rebeka (Org.). Fotografia: discussões e discursos no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Recife: Bureau de Cultura e Turismo, 2015. Sobre a memória e as “narrativas-de-si” em torno da composição do acervo do MAC-PE e de outros oito MACs brasileiros, ver: OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. 2009.326 f. Tese (Doutorado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

¹⁶ Sobre a vocação jurídica dos museus ver: MACHADO, Fernanda Tozzo. Os museus de arte no Brasil moderno: os acervos a formação e a preservação. Dissertação – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SPS: [sn.], 2009.

manutenção das casas de espetáculos da Cidade. (Lei Municipal da Cidade do Recife nº 13.535/1979. Grifos nossos)

Esse artigo da lei de criação da FCCR nos faz ver alguns dos valores socioculturais que a recém-chegada Fundação de Cultura municipal deveria seguir a fim de despertar na sociedade recifense. Podemos destacar os anseios na preservação do universo cultural e na memória nacional, o desejo em despertar na comunidade o gosto pela cultura local, bem como o objetivo de incentivar a produção artística e literária. Esses objetivos também nos lembram que o Recife é uma dessas cidades de forte tensão entre o moderno e o tradicional, neste caso particular, entre a criação de uma instância de organização e incentivo cultural e seus objetivos, que quase se resumem a valorização de sua tradição.

Discorrendo sobre o prédio onde a Galeria Metropolitana de Arte seria montada, o primeiro Diretor Executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife, Leonardo Dantas, recorda: “a URB nos entregou restaurado o prédio, restaurado da antiga sede da Prefeitura do Recife. Que é um edifício que fora no passado o Clube Internacional do Recife” (DANTAS, Depoimento 15/09/2017). Neste local a Fundação instalou a Galeria. Em uso elástico dos objetivos da FCCR, podemos analisar a criação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife como um dos braços executores dos seus objetivos, seus anseios e valores, com ênfase na preservação do universo cultural e o incentivo à produção artística.

revalorização das festas populares – como o carnaval, o São João e o Natal – a reconquista e preservação dos Sítios e Monumentos históricos.

O Prefeito Gustavo Krause cumpre no segundo ano de mandato, integralmente aquilo a que se comprometeu quando assumiu: devolver ao Recife as tradições culturais e artísticas que a tornaram o centro das decisões de toda a região nordestina (No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil. *Jornal do Commercio de Pernambuco*, domingo, 29 de março de 1981).

A argumentação que encontramos na matéria divulgada pela imprensa pernambucana dialoga com o artigo segundo da lei de criação da Fundação de Cultura Cidade do Recife, órgão responsável pela criação e administração da Galeria-museu, ou seja, havia um alinhamento dos valores almejados, que perpassava a “preservação do universo cultural e a memória Nacional, nos limites da Cidade”. As criações da FCCR e da Galeria Metropolitana de Arte do Recife faziam parte de um projeto maior que tinha por regente local o Prefeito Gustavo Krause. Segundo o historiador Allan Cavalcante Luna (2014), é durante a administração municipal de Krause (1979-1982), período de dismantelamento político nacional e crise econômica, que é reelaborado o projeto de reaproximação do poder público, para com os novos sujeitos coletivos que emergiam nos bairros da cidade – vale lembrar que esse é o período que o Estado começa

a perder adesão e o considerável grau de legitimidade que conseguira nos anos de milagre (1969-1973).

A política de incentivo municipal foi direcionada para as camadas sociais onde se encontravam grande número de opositores ao governo: as associações de bairros e a classe artística foram grandes beneficiárias destas medidas – as associações de bairros nesse período eram consideravelmente apoiadas por partidos de esquerda, tais como a maioria dos artistas do Recife. As ações da administração municipal parecem convergir com as ações do Governo Federal, que também buscava melhorar suas relações com intelectuais e artistas. Segundo José Carlos Durand,

Como não havia parlamento aberto para controlar o orçamento e as decisões do executivo, a decisão dos militares de melhorar as relações com artistas e intelectuais permitiu-lhe ampliar o financiamento aos artistas reforçar a base institucional do ministério da educação, sem nenhum embaraço ou dificuldade (DURAND, 2013 52)¹⁷.

O cenário político-cultural será ampliado e analisado na escrita do segundo capítulo dessa dissertação.

2.2.1 Galeria Metropolitana de Arte do Recife

Outro ponto precisa ser desdobrado. Por que Galeria Metropolitana de Arte do Recife? Por que galeria e não museu? As historiadoras Fernanda Tozzo Machado (2009) e Maria Cecília França Lourenço (1999) nos ajudam a entender, quando a primeira nos lembra que parte da história de um museu está atribuída ao seu nome (2009: 14). Tal afirmação, como já vimos no começo desse tópico, é comprovada na escolha dos nomes dos Museu de Arte Moderna no segundo quarto do século XX. Para a segunda historiadora, a imagem da arte moderna “é vitoriosa e unida a valores positivos – arrojo, heroísmo, ousadia, audácia, entusiasmo, coragem, progresso e destemor –, atraindo o poder político em especial, o econômico, para criação de tais museus” (1999: 12).

Em entrevista, o primeiro Diretor Executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife nos contou que a escolha foi inspirada no *Metropolitan Museum of Art*, de Nova York. A motivação teria origem em um curso que o mesmo fez à época nos Estados Unidos. Segundo Leonardo Dantas, o curso foi em Administrador em Artes, teve um formato de seminário e

¹⁷ No próximo capítulo discorreremos sobre a gestão do Prefeito Gustavo Krause, bem como da política cultura do período.

durou quatro meses. Lá, ele teria se empolgado com o *Metropolitan Museum of Art*. “Vi que no *Metropolitan* tinha de tudo, tinha artes plásticas, escultura, tinha história, tinha arte popular, tinha tudo. E eu em vez de criar um museu só histórico, eu naquele espírito da museologia norte-americana, eu criei uma galeria metropolitana de arte”. Para o Diretor da FCCR, um museu é um centro de pesquisa histórica, não pode apenas exibir as obras artísticas, que era o que ele e a Fundação buscavam na Galeria.

A história narrada oralmente pelo primeiro presidente da Fundação de Cultura já pode nos explicar muita coisa – a presença de tantos elementos expostos: esculturas em barro, cerâmica, madeira, ferro, estandartes carnavalescos em tecido, além das já mencionadas pinturas à óleo, por exemplo – porém, o historiador não pode parar na primeira “prova”, neste caso ela deixa de lado quais os valores e símbolos foram atribuídos ao nome da Galeria. Buscar esses significados não foi tarefa simples, muito menos exata. Nem sempre os atores político-sociais expõem seus reais interesses; o espaço de trabalho do historiador não é um campo neutro.

O complexo socioeconômico do sistema brasileiro na segunda metade do século XX apresentou um traço diferenciador entre os fenômenos de suas transformações, o espaço social, econômico e político denominado Região Metropolitana. A ocorrência, como se sabe, longe de constituir apanágio do Brasil, teve praticamente âmbito mundial, representando uma característica daqueles tempos. Em nosso país, ela possuía manifestação expressiva e variada.

O geógrafo Mário Lacerda de Melo (1978) destaca uma ideia sobre as dimensões que a tendência metropolizadora assumiu no Brasil na concentração populacional a ela inerente. Embora somente um segmento ínfimo da superfície do país, as regiões metropolitanas brasileiras em 1970 possuíam 24% do efetivo humano nacional. E o fato de realizar-se o seu crescimento demográfico em ritmo muito mais acelerado do que o encontrado na média das demais áreas brasileiras tornava cada vez maior a sua participação relativa. “Em 1960 ela era de 18,4%. Em 1975, segundo dados constantes de estimativa oficial, deve ter passado para 27%” (1978: 21).

O próprio trabalho do Professor Mário Lacerda de Melo, aqui utilizado também como fonte, “Metropolização e subdesenvolvimento: o caso Recife” de 1978, ou seja, três anos antes da inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, que teve o apoio do Departamento de Ciências Geográficas do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, mostra como a sociedade recifense estava refletindo esta concentração humana e econômica geradora do fenômeno da metropolização.

A Constituição Brasileira de 24/01/1967 (10 do artigo 157) e a Emenda Constitucional Nº 01, de 17.10.1969 (artigo 164) conferiram ao Governo da União a faculdade de, mediante lei complementar, delimitar os segmentos do espaço nacional correspondentes a esse tipo de região. Trata-se de providência destinada às áreas “constituídas por municípios que, independentemente de sua vinculação administrativa, integram a mesma comunidade de interesse comum”. A partir dessa disposição constitucional, tem constituído demonstrações expressivas de que o poder público se vem mostrando capacitado da relevância assumida por esse novo elemento integrante dos quadros espaciais, sociais e econômicos do país: i) os estudos realizados para regulamentação e efetivação do aludido prefeito legal; ii) a promulgação da Lei Complementar Nº 14 de 08.06.1973 que definiu as nove regiões metropolitanas brasileiras; iii) as medidas destinadas à implementação daquela lei; iv) a elaboração e implementação dos programas de desenvolvimento das regiões em causa (MELO, 1978: 22)

Em 1970 a cidade do Recife ultrapassou a marca de um milhão de habitantes (1.060 mil). Naquele ano a sua região metropolitana possuía uma população urbana de 1.629 mil pessoas. Era a RM brasileira que populacionalmente se colocava em terceiro lugar no país. Um terceiro lugar situado à longa distância da primeira e segunda colocações, pertencentes à RM de São Paulo (7.837 mil habitantes urbanos) e à do Rio de Janeiro (6.847 mil), no entanto, não muito acima da RM de Belo Horizonte, situada em quarto lugar (1.505 mil) e da de Porto Alegre (1.346), porém expressivamente acima da de Salvador, que se classificava em sexto lugar (1.067 mil). As outras três regiões metropolitanas – a de Fortaleza, a de Curitiba e a de Belém do Pará – possuíam, cada uma, menos de um milhão de habitantes: 864 mil, 647 mil e 606 mil, respectivamente (MELO, 1978).

Denominar o espaço voltado para o patrimônio artístico como Galeria Metropolitana de Arte do Recife, era dizer que nas artes esta cidade também era referência. Esse paralelo é notado facilmente utilizando a matéria do *Jornal do Commercio* já citado. Seu título: “No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil” – como vimos, mesma colocação da RM do Recife em relação ao número de população urbana. Bem como o trecho já lido por nós, no qual afirma que

O Prefeito Gustavo Krause cumpre no segundo ano de mandato, integralmente aquilo a que se comprometeu quando assumiu: devolver ao Recife as tradições culturais e artísticas que a tornaram o centro das decisões de toda a região nordestina (*Jornal do Commercio* de Pernambuco, domingo, 29 de março de 1981).

Melo também apontou que dentro do mapa do Brasil, esse tipo de região representava, antes do mais, concentrações de populações a nível variavelmente elevado, sempre superior a meio milhão de habitantes, mas chegando, no caso de São Paulo, a perto de oito milhões. Assim, “suas áreas de influência mais intensa confundem-se em grande parte com os espaços territoriais dos Estados onde se encontram” (1978: 26). O que nos leva a crer que o nome “Metropolitana” para designação da Galeria de Arte parece ter sido aprovado sem ressalvas, o que não ocorreu com a opção por Galeria e não Museu e isso quem nos revela também é a

memória de Leonardo Dantas, “Fui criticado por muita gente, inclusive por Paulo Bruscky que dizia que tinha que ser um museu de arte” (DANTAS, Depoimento, 15/09/2017).

Como já mencionado, Projeto Museológico e Museográfico para implantação da GMAR foi produzido, a pedido da FCCR, pela Departamento de Museologia da Fundação Joaquim Nabuco/MEC (Fundaj). Coordenada pelo museólogo Aécio de Oliveira, a equipe contava com outros museólogos e técnicos como Regina Maria Batista e Amélia Couto. O Projeto, que se encontra nos arquivos do Museu do Homem do Nordeste/ Fundaj, revela que, com base nas informações fornecidas pela Fundação de Cultura Cidade Recife, “a preocupação da equipe da Fundaj foi de instalar uma Galeria que tivesse a dupla função de galeria e museu”¹⁸.

No campo mais específico da museologia e do patrimônio, muitos debates à época problematizavam o papel do museu na sociedade. Renata Vieira da Motta (2009) reflete que o pensamento museológico foi se politizando desde a década de 1960, paralelamente ao processo de culturalização das cidades. A Declaração de Santiago de 1972, resultante da mesa-redonda realizada pelo ICOM em Santiago do Chile, por exemplo, influenciada pelas discussões promovidas pela UNESCO em relação ao papel do patrimônio na sociedade e permeada pelos questionamentos de Maio de 1968 sobre o papel dos museus numa sociedade, “afirmou um novo conceito de ação dos museus: o “museu integral”, isto é, destinado a proporcionar à comunidade local uma visão de conjunto do seu meio material e cultural” (MOTTA, 2009: 34). O museu passa a ser compreendido como instrumento de mudança social.

Esse é o debate museológico compõe o cenário no qual os profissionais que atuaram na construção da GMAR estão inseridos. Todavia, o museu além de lugar de pesquisa, como refletiu o Presidente da Fundação de Cultura, tinha como máxima ser o lugar que possui uma narrativa permanente, uma exposição permanente. A ideia de rotatividade de mostras estava associada a galerias e não a museus. Para as reflexões da época, uma galeria de arte poderia apresentar os artistas vivos, os artistas jovens; ter mais dinâmica de mudança de mostras artísticas. Assim, a proposta de duas exposições simultâneas escolhidas pelos profissionais da Fundação Joaquim Nabuco, uma permanente e outra temporária, foi pensada, em primeiro lugar, a partir da constituição do acervo, em seguida, como da possibilidade de mostrar outras coleções que não apenas a da Galeria-museu.

Os indícios indicam que alternativa por Galeria Metropolitana foi mesmo de Leonardo Dantas e sua admiração pelo *Metropolitan Museum of Art*, de Nova York. Em entrevista com o Prefeito do Recife à época, questionamos sobre as especificidades da Galeria Metropolitana

¹⁸ Projeto Museológico e Museográfico: Arquivo do Museu do Homem do Nordeste.

de Arte do Recife, como o nome do espaço, a escolha dos artistas e a opção pela configuração da exposição. De maneira direta, o ex-prefeito disse que delegava essas atividades para Leonardo Dantas, Diretor Executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife, e Luiz Otávio Cavalcanti, Secretário de Planejamento e Urbanismo. Recordo um excerto espirituoso dessa trecho do depoimento: “Isso aí eu deixava pra Leonardo cuidar. Umas complicações... ‘Traga pra eu decidir que eu decido’. E, evidentemente, não tem nada simples que dois intelectuais não possam complicar [risos]” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

2.2.2 O acervo: patrimônio incorporado

A partir das reflexões de Fernanda Tozzo Machado (2009), percebemos que o patrimônio incorporado a essa Galeria Metropolitana é público por excelência, e coube à constituição da Fundação de Cultura Cidade do Recife suas respectivas legislações, que são os atos que garantem a pesquisa, a permanência e a conservação do acervo.

Maria Cecília Lourenço (1999) acrescenta que a base material de um museu é seu acervo, criado, difundido, mantido e ampliado com a partir de valores estabelecidos, pela demanda ou por estudos, sendo habitual o interesse para que as peças do acervo atestem raridade, exemplaridade, preciosidade. Ela também nos lembra que os museus instalados pelo poder público reúnem obras, em geral, deslocadas das várias unidades, compostas por paisagens e personagens regionais de interesse apenas iconográfico, “quase para justificar a cerimônia inaugural, sendo incomuns os selecionados por algum tipo de valor e pela natureza tipológica esclarecida no nascedouro” (1999: 31).

Raridade, exemplaridade e preciosidade não foram os critérios iniciais da formação do acervo da Galeria-museu, ou seja, este espaço chegou com sua base material sem um estudo que estabelecesse sua composição, sendo composto em grande parte por obras espalhadas por diversos órgãos da Prefeitura do Recife, de decoração de gabinete de secretário à decoração de cemitério, sem esquecer dos porões. A informação da composição do acervo do museu está difundida na imprensa, nos arquivos do Projeto Expográfico e foi confirmada pelas lembranças Leonardo Dantas. Entre essas memórias elenco uma passagem anedótica que ilustra bem como teria ocorrido:

Cada secretário que tinha uma peça de arte no seu gabinete e não queria ceder. Por exemplo, tinha um painel de [Gilvan] Samico que é mais ou menos do tamanho disso aqui [apontando para metade da sua estante de livros de uns quatro metros a olho] e não

queria ceder, eu tive que tomar aquilo, tomar com a ordem do prefeito. O prefeito deu uma ordem de onde tivesse. Até no cemitério a gente trouxe, um Mário Nunes lindo. (DANTAS, Entrevista cedida em 15/09/2017).

A justificativa dada por Leonardo Dantas em suas memórias foi a falta de recursos financeiros, tal como já descreveu a pesquisadora Maria Cecília Lourenço, “quase para justificar a cerimônia inaugural”. Importante destacar que as explicações de Dantas vêm antes de qualquer pergunta específica sobre acervo. Enquanto justificava porque a denominação galeria e não museu, ele já nos narrou como foi a composição do acervo: “Porque a Galeria Metropolitana de Arte quando eu criei a prefeitura não tinha acervo, nem tinha dinheiro para fazer a Galeria, tinha somente o prédio. O que foi que eu fiz, eu fui ver aonde é que na prefeitura tinha obra de arte”. Um garimpo que, segundo ele, foi demorado.

“E o DTO [Departamento de Transporte e Oficina]? O que tinha de quadro [lá no Departamento], porque os outros secretários chegavam, achava aqueles quadros feios e mandavam para o Departamento de Transporte, porque era uma espécie de depósito” (DANTAS, Entrevista cedida em 15/09/2017).

Fundação de Cultura Cidade do Recife decompôs esse acervo em três grandes grupos: 1) denominada de “Coleção de Arte Popular”¹⁹, era composta pela coleção da antiga Galeria Nega Fulô e foi adquirida pela Prefeitura do Recife, obras da coleção de Abelardo Rodrigues²⁰ e da feira de artesanato; 2) chamada de “Coleção Vicente do Rego Monteiro”²¹, possuindo um conjunto de obras deste pintor²², mas que reunia também obras de diversos artistas; 3) e, separada das demais, a “Coleção Cenas da Vida Brasileira”²³, composta apenas pela série de João Câmara Filho.

A palavra coleção associa-se a voluntarismos, em que um sujeito elege objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade. (...). Nem sempre a palavra coleção possui aqui significado restrito, mas, também indica conjunto fechado e privado, transferido ou não para instituições. O acervo implica no processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente. (LOURENÇO, 1999: 9)

¹⁹ Relatório do Projeto Museológico e Museográfico. Arquivo do Museu do Homem do Nordeste.

²⁰ Junto com Hermilo Borba Filho, Abelardo Rodrigues é autor do importante livro “Cerâmica Popular do Nordeste”, produzido pelo Ministério da Educação e Cultura, a partir da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, RJ, 1969. Um dos maiores colecionadores de arte sacra do país, foi homenageado com a criação de um museu com seu nome no estado da Bahia, onde hoje se encontra o seu acervo.

²¹ Relatório do Projeto Museológico e Museográfico. Arquivo do Museu do Homem do Nordeste.

²² Segundo a historiadora Joana D’arc Lima, o artista Vicente do Rego Monteiro “negociava” seus trabalhos com o poder público, sobretudo, em troca de passagens aéreas, para realizar seus deslocamentos entre Recife e Paris (LIMA, 2015).

²³ Relatório do Projeto Museológico e Museográfico. Arquivo do Museu do Homem do Nordeste

A partir dessas definições traçadas por Maria Cecília Lourenço (1999), percebemos que a Galeria-museu tem início com um acervo composto também por coleções, das mais diversas origens. O caso da Coleção da Galeria Nêga Fulô, por exemplo, é bastante emblemático. Amélia Couto recorda que era um acervo “precioso, tinha uma coleção de Vitalino, extraordinária, Porfírio [Faustino], que antecede a Vitalino, muito boa, que foi adquirida” (COUTO, entrevista cedida em 06/06/2018). Nas memórias de Leonardo Dantas, essa compra se deu porque “Silvia Martins estava devendo muito à Prefeitura. Então ela deu a coleção em pagamento aos impostos que estava devendo”

Eduardo Castro – Ela entregou a coleção à Prefeitura?

Leonardo Dantas – Negociou. Chamamos a ação de “dação em pagamento”. E ficou tudo encaixotado no Departamento de Transporte e Oficina. Eu fui lá, tirei os caixotes, desencaixei tudo. Classifiquei, fiz aquele livro, *O Reinado da Lua*. (DANTAS, Entrevista cedida em 15/09/2017).

Segundo o *Jornal do Commercio*, essa coleção foi “adquirido pelo Prefeito Gustavo Krause por um milhão de cruzeiros, com recursos da própria Prefeitura” (No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil. *Jornal do Commercio*, 29 de março de 1981, domingo). E o livro ao qual Dantas se refere é o “O reinado da Lua – Escultores populares do Nordeste”, fruto de pesquisa desenvolvida por Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte, publicado em 1980 e que teve início em 1975 no seio da Galeria Nêga Fulô Artes e Ofícios – a Galeria existiu no Recife entre 1969 e 1980.

De todas as coleções e obras, apenas uma foi adquirida intencionalmente pela Prefeitura a fim de compor o acervo da Instituição, a coleção da série *Cenas da Vida Brasileira 1930-54*. “E assim montamos com pouco dinheiro, porque o desembolso foi só a compra da coleção de João Câmara” (DANTAS, Entrevista cedida em 15/09/2017). A compra da série do pintor João Câmara Filho reverberou no cenário artístico local. Há críticas e há justificativas para essa aquisição. Porém, por ora vamos ver como se deu esse investimento encabeçado pelo chefe do executivo municipal, Gustavo Krause.

2.2.3 Procedimento especial: O caso das *Cenas da Vida Brasileira*

Antes de ganhar as paredes da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, as *Cenas da Vida Brasileira* têm uma trajetória. Antes de compor a série, o artista João Câmara tem uma

trajetória. Aqui, achamos por bem, mesmo que brevemente, mapear o percurso do pintor, e da obra, a fim de entender em que momento de sua trajetória as *Cenas* foram adquiridas pela Prefeitura do Recife. Começamos essa narrativa com o início da sua vida profissional dentro do mundo artístico, em 1962, quando aos 18 anos fez sua estreia, digamos, “com o pé direito”. Participou da exposição da *II Mostra Panorâmica do Estado de Pernambuco – 50 anos de Pintura em Pernambuco*, recebendo o primeiro prêmio de pintura no *XI Salão do Estado de Pernambuco*. Ultrapassando as fronteiras do estado, no Salão Universitário de Belo Horizonte, obtém o 1º prêmio em pintura e o 2º prêmio em desenho.²⁴

Entre 1962 e 1980, ano em que a Prefeitura da Cidade do Recife adquire a série, João Câmara percorre uma trajetória que o torna um nome de referência nacional. Em outras palavras, João Câmara é consagrado no mundo das artes nacional (BECKER, 2010). Entre 1966 e 1967, João Câmara escreveu para os jornais *Diário de Pernambuco* e para o *Jornal do Commercio de Pernambuco*, escrevendo no *Diário* até 1969. Sua escrita versou sobre teoria e crítica de arte. As redações dos jornais podem ser consideradas como espaços de trocas e sociabilidades, nelas o pintor expandiu seus atos e laços, conheceu pessoas.

O primeiro grande voo de João Câmara foi como artista representante do Brasil na *III Bienal Americana de Córdoba*, que aconteceu na Argentina em 1966, a convite de Clarival do Prado Valladares²⁵, que indicou, além de João Câmara, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Flávio Império e Abraham Palatnik. Na ocasião desta indicação houve resistências por parte de alguns artistas do centro Rio/São Paulo em aceitar Câmara para a representação brasileira, pois ponderavam a atitude precipitada por considerá-lo um menino que poucas vezes havia saído de Pernambuco²⁶. Outro grande voo e, também, bom embate, ocorreu em dezembro de 1967, quando o crítico de arte Frederico Moraes, organizador do *IV Salão de Arte Contemporânea de Brasília*, convidou João Câmara Filho para participar do Salão. Dominado pela vanguarda brasileira, o júri ficou na querela entre Hélio Oiticica e o que se convencionou chamar de

²⁴ Para mais informações ver: CASTRO, E. J.. *Cenas da Vida Brasileira no Recife: A Trajetória de um Artista e uma Obra*. In: XI Encontro Estadual Anpuh-PE 2016. *Democracia e Diversidade: Produção e Socialização do Conhecimento Histórico*, 2017, Recife-PE. *Anais do Encontro Democracia e Diversidade: produção e socialização do conhecimento histórico: XI Encontro Estadual de História da ANPUH de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2017. v. 1. p. 674-687.

²⁵ Baiano e médico de formação, Valladares foi crítico de arte, historiador da arte, fotógrafo e poeta. Em 1983 ano de sua morte, a Fundação Cultural do Estado da Bahia, junto com o Museu de Arte da Bahia, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e o Museu Nacional de Belas Artes lançaram o catálogo Clarival Valladares Obra Seleta, com apresentação de Pietro Maria Bardi e um resumo da trajetória arquivista e intelectual do crítico.

²⁶ No caso da Bienal de Córdoba, a insatisfação dos agentes deu início a uma série de boicotes à mostra, como protesto à indicação de João Câmara Filho. Clarival Valladares e Carmen Portinho, organizadores da comissão de representação brasileira, sofreram dificuldades para arrecadar fundos para sustentar a participação do país na Bienal (SOUSA E SILVA, 2006; VICENTE, 2009; CASTRO, 2017).

“escola pernambucana” representada, no salão, por João Câmara e Anchises Azevedo²⁷. Ao final de uma longa discussão, com o voto favorável do quinto jurado, Mário Barata, decidiu-se conceder à Câmara o grande prêmio. O pintor foi premiado pelas obras em óleo sobre tela *Homenagem à Sheldon* e o tríptico *Exposição e Motivos da Violência*, ambos de 1967, e Hélio Oiticica participou com uma obra de caráter multissensorial, que ganhou a referência especial do júri.

Segundo Almerinda da Silva Lopes (1995), é no decorrer dos anos 1970, devido a uma série de exposições individuais realizadas em duas galerias particulares do Rio de Janeiro e de São Paulo (Bonino e Ipanema, respectivamente), que o nome João Câmara se firma definitivamente no cenário artístico nacional, “comprovados, inclusive, pelo sucesso de vendas e o número de colecionadores que continuariam a adquirir suas obras” (1995, p. 48). A exibição e difusão de sua obra no Rio de Janeiro e em São Paulo dá ao artista uma posição privilegiada dentro do mundo das artes nacional, pois os espaços de exposição dessas cidades exercem uma posição dominante na cartografia da produção artística brasileira.

A série *Cenas da Vida Brasileira 1930-1954* é realizada entre 1974 e 1976, e lançada neste último ano: em abril no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e em setembro no Museu de Arte de São Paulo. Em plena vigência do AI-5, a exibição da série provocou um clima de tensão e surpresa. No texto de apresentação da mostra no Rio de Janeiro, Frederico Morais descreveu o impacto causado pelo trabalho:

Somos colhidos pela obra, tomados por uma sensação de estranhamento. Estranheza que cresce à medida que vemos desfilar, quadro a quadro, como num palco, alguns conhecidos atores da cena política brasileira. Figuras que pareciam guardadas em algum compartimento escuro de nossa memória ou transformadas já em documentos, fotos, microfilmes, anais, mas que irrompem subitamente na tela/palco, como se estivessem vivos. Ou seriam fantasmas projetados no écran da tela? (MORAIS, 1976 apud COUTO, 2013)

Composto por dez painéis à óleo e cem litogravuras, João Câmara tirou o pictórico do mundo anônimo e levou para as telas figuras reais da vida política nacional. Nos grandes painéis encontramos, por exemplo, Agamenon Magalhães, Luís Carlos Prestes, Carlos Lacerda, João Pessoa e Getúlio Vargas. O “toque mágico”, segundo Almerinda Lopes, é o contexto de apresentação dos quadros em que essas figuras públicas aparecem, ora próximo do real, ora

²⁷ Anchises Azevedo (Salvador BA 1933). Pintor e gravador. Estuda na Escola Nacional de Belas Artes - Enba, Rio de Janeiro, sendo aluno de Raimundo Cela, entre 1947 e 1951. Em 1955, segue para Recife, onde estuda com Giordano Severi e ingressa na Sociedade de Arte Moderna. Em 1960, cursa desenho no Liceu de Artes e Ofícios de Recife. Mais informações ver a entrevista realizada pela equipe do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal de Pernambuco (LAHOI/UFPE), em <https://www.youtube.com/watch?v=JE1asMhEeEk>.

totalmente imaginado. Para as cem litogravuras ficaram as cenas da vida privada, desdobradas em narrativas e fantasias próprias do carácter gráfico das litogravuras²⁸.

Quatro anos após o lançamento tem-se o início dos trâmites de compra. A Prefeitura da cidade do Recife adquiriu o conjunto de João Câmara Filho, ou seria João Câmara Filho que vendeu a série a PCR?²⁹

Os trâmites legais, vistos nos documentos, tem início dois anos antes da abertura da Galeria-museu, junho de 1979, ano da chegada de Gustavo Krause à gestão municipal. Por meio de um ofício, o Secretário de Planejamento e Urbanismo da PCR, Luiz Otávio de Melo Cavalcanti, dirige-se ao pintor João Câmara, a fim de expressar os desejos da administração municipal em adquirir para o acervo do suposto “futuro Museu da Cidade”, a série *Cenas da Vida Brasileira*. No mesmo ofício, Luiz Otávio comenta os esforços da Prefeitura do Recife em “valorizar os aspectos mais relevantes das artes e da cultura da cidade”, enfatizando a criação da Fundação de Cultura da Cidade do Recife “objetivando estimular as atividades e eventos de natureza artística e incentivar o interesse dos recifenses em torno dos valores e da cultura local”. Continua o ofício:

Estou certo de que o trabalho que Vossa Senhoria vem desenvolvendo na pintura e na gravura representa uma das mais expressivas manifestações da arte contemporânea em nosso país (...). Estou seguro de que esta iniciativa será compreendida por Vossa Senhoria como uma intenção da atual administração de conservar na cidade as obras mais representativas produzidas aqui por nossos artistas (Ofício nº 120/79-GA B: Arquivo do Museu do Homem do Nordeste).

Em carta datilografada, o pintor João Câmara responde o Secretário de Planejamento. Em uma escrita de alguém que não entende apenas das tintas e telas, mas também possui domínio das letras, o pintor louva a administração municipal pela iniciativa da criação de um museu municipal que salvaguardará as obras de artistas vinculados a cidade e em seguida pontua as condições da transação, apontando-as como “preocupações de um artista consciente do seu trabalho”.

Deste modo, concretizando-se a operação de compra por essa edilidade, deverá ser previsto no instrumento contratual a ser entre nós firmado as seguintes cláusulas:

²⁸ Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como “pedra litográfica”. Após desenho feito com materiais gordurosos (lápis, bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. Com o auxílio do colega e artista Franklin Delano, em 1974 João Câmara instalou prensas e equipamentos no ateliê do bairro de Campo Grande, Recife. Nesse local, com a reunião de outros artistas interessados em litografia, é fundada a Oficina Guaianases de Gravura, que em seguida foi transferida para o Mercado da Ribeira, em Olinda. A OGG é considerado um dos mais expressivos movimentos artísticos de Pernambuco, existindo de 1974 a 1998, quando todo material foi doado ao Departamento de Teoria da arte da Universidade Federal de Pernambuco.

²⁹ É necessário avisar que os desdobramentos dessa aquisição no meio artístico e como prática social da gestão municipal, ou das gestões municipais, será debatido a narrado no segundo capítulo, outro labirinto que precisa ser percorrido.

1. Instalação perene do conjunto dos trabalhos, com acesso ao público em instituição de caráter museológico;
2. Colocação da obra em área específica (sala especial) da instituição, à parte do acervo geral;
3. As “Cenas” não poderão ser desmembradas, de vez que constituem um conjunto harmônico;
4. Adequabilidade museológica para guarda, conservação, segurança e exibição das gravuras e pinturas, ou seja, exibição permanente das pinturas e guarda em acervo das litografias para eventuais exposições temporárias;
5. Edição de um catálogo narrativo bilíngüe com reprodução integral dos trabalhos que compõem as “Cenas”, sendo a cores as pinturas e em preto e branco às gravuras. O signatário reserva-se o direito de supervisionar o projeto gráfico e de editoria, e fará jus a uma cota da edição, a ser oportunamente fixada.
6. Finalmente, no contrato deverá constar uma cláusula irrevogável de que, na hipótese de extinção da instituição adquirente, o trabalho será transferido para o patrimônio de uma entidade congênere, que possua condições museológicas e respeite as aqui especificadas. (Carta de 09/79: Arquivo do Museu do Homem do Nordeste).

Consciente da jurisdição da transação de compra e venda e, mais ainda, da nova configuração burocrática cultural do município, Câmara sugere que, para viabilizar suas cláusulas, a Prefeitura da Cidade do Recife compre as obras e doe para a Fundação de Cultura da Cidade do Recife, a qual se responsabilizará por cumprir todas as cláusulas como donatária. O artista concluiu sua carta dando a estimativa do valor do seu trabalho, em números de Cr\$ 3.800.000,00 (três milhões e oitocentos mil cruzeiros). De imediato e sem objeções, o Secretário de Planejamento e Urbanismo responde ao pintor que a Prefeitura da Cidade do Recife está de acordo com todas as condições por ele postas. Em decorrências de “imperativos orçamentários”, o secretário esclarece que o pagamento ficaria para janeiro de 1980.

As fontes analisados até agora nos levam ao documento mais crucial e labiríntico, o “instrumento particular de contrato de compra e venda celebrado entre o senhor João Câmara Filho e o Município do Recife”, assinado pelo Prefeito Gustavo Krause Gonçalves Sobrinho, o pintor João Câmara Filho e o secretário de Planejamento e Urbanismo, Luiz Otávio de Melo Cavalcanti. Entre as cláusulas do contrato nota-se uma diferença gritante entre o valor solicitado pelo artista e o resultado final pago. O valor contratual, estimado pelo artista era de três milhões e oitocentos mil cruzeiros, e o valor pago foi de cinco milhões pela prefeitura. A cláusula de doação da obra da Prefeitura à Fundação de Cultura Cidade do Recife foi atendida pela contratante³⁰.

³⁰ Segue na íntegra o contrato: CLÁUSULA PRIMEIRA - O Sr. João Câmara Filho efetiva neste ato, a entrega ao MUNICÍPIO DO RECIFE do conjunto de trabalhos de sua autoria, intitulado Cenas da Vida Brasileira, composto de 10 (dez) pinturas e de 100 (cem) litografias de sua exclusiva propriedade e assim discriminadas: [segue a lista com as cem litografias e as dez pinturas em óleo]. CLÁUSULA SEGUNDA – O MUNICÍPIO DO RECIFE efetua, neste ato a entrega ao Sr. João Câmara Filho da ordem de saque nº 7309, no valor de Cr\$ 5000000,00 (cinco milhões de cruzeiros), correspondente ao pagamento total do preço ajustado para aquisição da obra de arte descrita na Cláusula Primeira. CLÁUSULA TERCEIRA – A despesa decorrente deste contrato, firmado com base no

Assim, João Câmara foi o primeiro consagrado pela Instituição, o primeiro que passou a fazer parte do acervo da GMAR por vontade do poder público naquele momento, e não porque já fazia parte do patrimônio do governo municipal. Tal gesto reverberou certo desconforto entre os artistas em Pernambuco, seu significado passa ao largo de ser consenso até hoje. Porém, esse debate será feito no segundo capítulo. Agora analisaremos o trabalho junto ao acervo e a montagem da Galeria, que ficou a cargo da equipe de museólogos da Fundação Joaquim Nabuco. Esse trabalho, segundo essa equipe, traduziu as preocupações de ordem museológica da época, especialmente no que tange à linguagem estética e informativo-didática do acervo – litografias, aquarelas, tinta óleo, desenhos, monotipias, tapeçaria, talhas, esculturas em madeira, barro e metal –, além dos aspectos de conservação e preservação.

2.3 A MONTAGEM: ARRANJOS INSTITUCIONAIS E MUSEÓLOGOS

2.3.1 Diálogos: instituições e pessoas

O primeiro contato entre as fundações – Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR) e Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) – é dado em diálogo entre Amélia Couto e Leonardo Dantas, na época diretor-executivo da FCCR. Na ocasião, Dantas solicita que a Fundaj tomasse a “orientação museológica e museográfica” da Galeria Metropolitana de Arte que seria fundada, no entanto, não sem antes frisar os planos para o espaço: a Galeria viria a receber permanentemente o acervo recolhido pela Prefeitura e divulgaria amplamente os artistas nordestinos na pintura, na cerâmica, na madeira. Ainda neste mesmo dia houve uma visita técnica da equipe das duas fundações no prédio onde seria instalada a Galeria, na Rua da Aurora, centro do Recife. Sob posse das informações e anseios da Prefeitura do Recife, Fernando Freyre, Presidente da Fundação Joaquim Nabuco, resolveu oficializar a participação

disposto no Art. 78, Inciso VIII, da Lei Estadual nº 7741, de 2 de outubro de 1978, origina-se da dotação orçamentária destinada ao Projeto 1701.03090201.034 – Programa de Desenvolvimento Integrado _ PDSI, Elemento de Despesa 4.1.3.0 – Investimento em regime de Execução Especial, da Secretaria de Planejamento e Urbanismo. CLÁUSULA QUINTA – O MUNICÍPIO DO RECIFE, e o Sr. João Câmara Filho, pelo presente instrumento contratual, conjuntamente declaram, de maneira formal e irrevogável, ter conferido, através de seus assessores credenciados, as pinturas e as litografias indicadas na Cláusula Primeira, as quais são reconhecidas como autênticas e em perfeito estado de conservação, declarando o Município que tais obras de arte adquiridas serão oportunamente doadas à Fundação de Cultura Cidade do Recife para que integrem o acervo do Museu da Cidade. CLÁUSULA sexta-feira – Qualquer dúvida, omissão ou litígio atinente a este contrato será dirimida pelo Foro da Cidade do Recife.

da sua equipe técnica, nos trabalhos de montagem do Museu. Para isso, solicitou ofício ao Diretor Executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife, que posteriormente encaminhou ao Diretor do Departamento de Museologia, o museólogo Aécio de Oliveira³¹.

Assim, inicia-se o Relatório do Projeto Museográfico e Museológico³². O relatório de execução do projeto de montagem da exposição, que é assinado por Maria Regina Batista, à época diretora da Divisão de Museografia da Fundação Joaquim Nabuco, e pela pesquisadora e intermediária entre a Fundaj e a FCCR, Maria Amélia Azevedo Couto, revela-nos muito das escolhas de como seria montada a Galeria-museu, porém, o documento também esconde. Sob quais condições esse documento foi redigido? Com que propósito? É lugar comum na historiografia, mas nunca demais lembrar, nenhum documento é neutro, sempre carrega consigo o vício do local social/político/institucional de quem redige.

Para desdobrar as páginas do passado e somar a documentação já existente, entrevistamos as duas funcionárias da Fundação Joaquim Nabuco que atuaram na implantação do museu e assinaram o relatório final do projeto. Regina Batista e Amélia Couto. A conversa com primeira ocorreu no prédio administrativo do Museu do Homem do Nordeste/Fundaj, do qual participou da criação em 1979 e no qual ainda presta serviços esporádicos. Foi um encontro rápido, conversa de mais ou menos uma hora em que ela foi lembrando e narrando com orgulho suas ações como museóloga daquela Instituição. A escolha do local foi da própria Regina, que teve, no dia, uma reunião com a Coordenação do Museu. Ela não parecia cansada após a reunião de trabalho e nos encontrou com semblante de alegria, que permaneceu durante a entrevista. De Regina, e dos outros entrevistados, queríamos o que não encontrávamos nos documentos e talvez sua memória guardasse.

Maria Regina Batista, que nasceu na Bahia, mas no período em que estava apta a ingressar no curso superior, a Universidade Federal da Bahia não possuía formação especializada em Museologia, levando-a ingressar no Curso de Museus no estado do Rio de Janeiro. Formando-se em 1973, veio imediatamente para Pernambuco iniciar a vida profissional. Recife foi a terceira cidade na sua trajetória com a qual aprendeu a se relacionar profissional e afetivamente. Seu primeiro trabalho foi no Museu do Estado de Pernambuco

³¹ Início do Relatório do Projeto Museológico e Museográfico da Galeria Metropolitana de arte do Recife. Arquivo do Museu do Homem do Nordeste. Importante frisar que todos os termos utilizados nesse parágrafo foram retirados do documento.

³² Esses termos são os do documento, recordamos que os conceitos operados no campo da museologia hoje são os conceitos de Museografia e Expografia. Em uma exposição entende-se por Museografia a concepção do tema, tipo de exposição, seus objetivos, justificativas, pesquisa, público, acervos e espaços; já Expografia é o momento de concepção do memorial descritivo, da ocupação dos espaços, dos suportes e recursos, da comunicação visual e do conforto ambiental. Ver Subsídios Para a Elaboração de Planos Museológicos. Brasília: Ministério da Cultura – Instituto Brasileiro de Museus, 2017.

(MEPE), trabalhando na documentação museológica do espaço, sob a coordenação de Aécio de Oliveira, que na época estava também cedido ao MEPE. Seu segundo emprego, exercido simultâneo ao primeiro e ao terceiro, no Departamento de Museologia da Fundaj, foi na Galeria Ranulpho, na época, no bairro de Boa Viagem. “No Museu do Estado eu fiquei apenas esses oito meses. Você, assim, numa vida profissional, oito meses não é nada. Aí, surgiu a vaga aqui no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS)³³ e eu vim para o IJNPS e fiquei no Departamento de Museologia” (BATISTA, 2017).

O depoimento de Amélia Couto foi em sua residência em Olinda. Amélia encontrava-se um pouco cansada, pois estava assistindo sua mãe no hospital durante um grande período. Registro aqui como forma de agradecimento, por ter se esforçado para auxiliar nesta pesquisa e, também, porque durante a entrevista, sempre que se confundia nas lembranças ela pedia desculpas e registrava o ocorrido recente em sua vida particular. Amélia Couto nasceu no Recife e passou sua infância e juventude no bairro de Casa Forte, muito próximo ao bairro sede da Fundação Joaquim Nabuco, onde fez toda sua trajetória profissional. Amélia é formada em Desenho Industrial na Universidade Federal de Pernambuco, curso realizado entre 1976 e 1979.

Perguntamos a Regina Batista e Amélia Couto o que recordavam de um primeiro contato entre as fundações, pois o relatório nos mostra como ocorreu o diálogo inicial, da Fundação de Cultura com a Fundaj, mas não mostra o porquê do encontro dessas instituições. Em 1980, a Região Metropolitana do Recife dispunha de dois outros grandes museus, o Museu do Estado de Pernambuco, localizado na Zona Norte, e o Museu de Arte Contemporânea, situado na cidade de Olinda. Então, quais as possíveis razões para a escolha do Museu do Homem do Nordeste, da Fundação Joaquim Nabuco?

Na verdade chegou porque nós tínhamos uma demanda muito grande de projetos externos. Então eu acho que peguei os principais Museus que surgiram a partir dos anos [de 1970 aqui no Recife, como o Museu do Trem, a Galeria Metropolitana de Arte, que depois passou a se chamar Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães, que hoje é o Mamam [Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães], né? Museus no interior de Pernambuco e demandas também de outros estados. Porque o IJNPS, depois transformado em Fundação Joaquim Nabuco, *era a única instituição que tinha, não somente um museu, um corpo de museólogos, mas uma projeção regional muito sólida, e essa projeção regional não era apenas Nordeste, era Norte e Nordeste*. Então, eu não me lembro exatamente como foi essa demanda, mas eu sei o projeto realmente nasceu aqui, eu acho que eu dirigi a Divisão de Museografia do Instituto e como museóloga eu estive à frente do Projeto. Amélia trabalhava comigo, ela vinha da área de design e nós tínhamos essa tarefa e essa responsabilidade das exposições e de projetos outros, nesse âmbito da Museografia. (Depoimento de Regina Batista, em 28/08/2017, grifos nossos)

³³ Em 1980 o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais (IJNPS) foi transformado em Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). Em síntese, a instituição foi criada em 1949, com sede em Recife, Pernambuco, dedicado ao estudo sociológico das condições de vida do trabalhador brasileiro da Região agrária do Norte e Nordeste e do pequeno lacrador dessa Região, que vise ao melhoramento dessas condições. É vinculada ao Ministério da Educação do Brasil.

As lembranças da museóloga pareceram muito vivas, foram palavras cheias de existência, sinalizando uma fala didática e uma quase incredulidade por não termos ciência daquilo que ouvíamos. Amélia Couto responde na mesma linha, “ah, a Fundaj era a referência. A Fundação Joaquim Nabuco era referência em todos os projetos, tanto no campo da pesquisa, evidentemente junto com a Universidade, e assim como de museologia” (COUTO, 2018). Essa vivacidade das memórias de Batista e Couto é compreensível quando se tem conhecimento das ações do Departamento de Museologia (DEMU) do ainda Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, que deu início a suas atividades em 1972, oficializando-se em 1974 pela portaria nº. 310, de 31 de maio (JUCÁ, 1991 In RUOSO, 2009), ou seja, seis anos antes da abertura da Galeria Metropolitana de Arte, o DEMU já existia na cidade.

O primeiro diretor e articulador desse Departamento foi o já mencionado museólogo Aécio de Oliveira. Aécio formou-se no curso de Museologia do Museu Histórico Nacional, onde recebeu influências diretas de Gustavo Barroso. Aécio de Oliveira recebeu influências diretas de dois *imaginadores museais*, homens de letras e de ação estudados por Mário Chagas (2003): Gilberto Freyre e Gustavo Barroso. “Aécio enganchou-se no sonho museal dos seus mestres para desembaraçar ideias, projetos e ir construindo, na experiência, seu próprio sonho, sua própria luta de museólogo” (RUOSO, 2009: 114-115). Possuindo essa formação intelectual e inserido numa proposta maior, a do IJNPS, é compreensível ver no primeiro parágrafo do Regimento do Departamento apontadas as responsabilidades com o acervo e com a pesquisa no museu.

Como primeira iniciativa, o DEMU organizou o I Encontro de Museus de Pernambuco, na cidade do Recife, de 1 a 4 de outubro de 1974. Tal encontro foi um momento de troca de ideias e, ao mesmo tempo, um diagnóstico sobre a situação dos museus em Pernambuco. Segundo Carolina Ruoso (2009) estiveram presentes 17 instituições e 21 museus de 8 municípios, num total de 39 representantes, que estiveram envolvidos em um levantamento dos problemas dos museus. A autora não nos diz quais foram as instituições, mas afirma que todo o debate esteve centrado em questões como acervo, instalação, exposição, arrumação, intercâmbio, serviços técnicos, divulgação e outros. O relatório do encontro apresenta os problemas de cada um desses procedimentos, além de várias sugestões (2009: 116-118).

No ano seguinte, foi organizado o I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus, que resultou na publicação *Subsídios para Implantação de uma Política Museológica Brasileira*. É possível que esse resultado tenha sido usado para a construção do Projeto da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Segundo Carolina Ruoso (2009), a publicação foi “de uso

fundamental durante as décadas de 1970 e 1980, pois quando era preciso elaborar projetos para os museus esse era um guia de possibilidades que orientava os procedimentos de gestão de um estabelecimento cultural”³⁴ (2009: 116). Continua ela:

Após o encontro e sob a justificativa de uma recomendação do mesmo, já no ano de 1976 começou o Curso de Preparação e Treinamento de Pessoal de Museus, realizado com o intuito de “suprir a carência de técnicos nessa área no país”. A capacitação de trabalhadores de museu sediados no Norte e Nordeste foi pensada para conscientizar os técnicos (...) quanto à importância sob sua responsabilidade e, sobretudo, instruí-lo quanto às formas de ação como estes acervos devem ser utilizados a serviço do homem e da comunidade³⁵ (2009: 116-117).

A importância da equipe técnica da Fundação Joaquim Nabuco na Museologia do Norte-Nordeste já parecia uma boa razão para essa escolha, porém, parecia-nos pouco, uma vez que o historiador não deve parar na primeira fonte, não pode se contentar com uma explicação única. Na entrevista com o ex-diretor da Fundação de Cultura buscamos saber como se deu esse diálogo entre as Fundações, Dantas arremata, “o presidente da Fundaj era do Conselho. Nós tínhamos um conselho deliberativo”. Explica:

Sim. Tanto é que o primeiro diretor da Fundação [de Cultura Cidade do Recife] não se chamava diretor-presidente, era diretor executivo. Tinha acima dele um conselho que se reuniam toda segunda-feira e ele prestava conta a esse conselho deliberativo. E esse conselho tinha o presidente da Fundação Joaquim Nabuco. Por isso que a gente também tinha um diálogo com a universidade. Ele [o reitor] tinha um representante. (DANTAS, Depoimento, 15/09/2017)

Nosso depoente foi o primeiro Diretor Executivo da Fundação Municipal. Concedeu-nos a entrevista em sua casa, no bairro da Torre, onde nasceu e passou grande parte da sua vida.

³⁶ Aqui não esquecemos que uma entrevista de História Oral é, ao mesmo tempo, um relato de ações passadas e um resíduo de ações desencadeadas nesse momento da entrevista, uma autobiografia. “Com uma diferença, é claro: enquanto na autobiografia há apenas um autor, na entrevista de História Oral há no mínimo dois autores – o entrevistado e o entrevistador” (ALBERTI, 2014: 169). Ao mesmo tempo, há que se compreender o lugar social do pesquisador, seus interesses, os aspectos técnicos e metodológicos da pesquisa e a operação da

³⁴ Para Manoela Lima, os “Subsídios” não apresentam necessariamente questões basilares. É mais um grande apanhado de potenciais melhorias institucionais. Para mais informações: LIMA, Manoela E. “A estratégia museológica a partir da representação de um Departamento de Museologia no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais”. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, Rio de Janeiro, 2017

³⁵ Os cursos foram amplamente divulgados nos jornais e percorreram as cidades de Recife, João Pessoa, Natal, Fortaleza, São Luiz, Sergipe e Manaus, no período de três anos. Em 1978, o IJNPS conquistou um patrocínio junto à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), no valor de CR\$ 246.300,00. Este foi o último ano. (RUOSO, 2009, p. 119).

³⁶ Entrevista realizada junto com Wayne Rodrigues que no momento desenvolvia uma pesquisa sobre o Recife.

escrita. Aqui buscamos entender os bastidores da criação desse espaço museológico, utilizando também o recurso da memória, ou seja, da lembrança e do esquecimento, por isto é importante sabermos quem são nossos entrevistados.

Leonardo nasceu em 1949, fez seus estudos ginasiais e científico no Colégio Salesiano, no qual passou um tempo lecionando. Segundo o próprio, “como não tinha habilitação para os números” terminou indo trabalhar no *Jornal do Commercio* (JC), como revisor em 1965. Para ele, “sua grande universidade”, passou por todos os setores do JC, mas sempre ligado às letras. No ano de 1974 foi transferido para o *Diário de Pernambuco* (DP), para organizar os festejos dos 150 anos do Jornal, onde passou mais dez anos. Intercalado ao seu trabalho no Jornal, Leonardo foi convidado pelo Governador Moura Cavalcanti (1975-1979), a dirigir o Departamento de Cultura do Estado de Pernambuco, que era o que hoje é a Secretaria de Cultura do Estado.

A operação da escrita é um momento muito delicado para o historiador, seu local social é posto a prova, palavras são cheias de significados, a serem lidos pelos pares historiadores e pelo entrevistado da História oral, autor da autobiografia narrada, mas que é escrita pelo historiador³⁷, desta feita, busco reproduzir o mais fiel possível as memórias a mim confessadas. Seguindo na trajetória de Dantas, foi a partir do seu trabalho no Departamento de Cultura do Estado de Pernambuco que surgiu o convite para “ir criar a Fundação de Cultura Cidade do Recife”.

É sobre esse período que conversamos no fim de tarde de setembro em sua casa. Depois de nos revelar a existência dessa rede intelectual institucionalizada em um Conselho Municipal de Cultura, descobrimos outros membros além de Fernando Freyre, como o historiador José Antônio Gonsalves de Mello, segundo Dantas, “que era o maior historiador do país” (DANTAS, 2017), o médico patologista e professor Adônis Carvalho, Padre Jaime Cavalcante Diniz, entre outros, o que tornou o Conselho Cultural Municipal ponta de diálogo com vários outros espaços da cidade. O Conselho Municipal de Cultura foi criado junto com o Conselho Municipal de Educação na segunda gestão de Augusto Lucena (1971-1974) à frente da Prefeitura da capital pernambucana, logo ao término do episódio que ficou conhecido como “A Batalha dos Martírios”. O episódio causou grande polêmica em relação à construção da Avenida Dantas Barreto, no bairro de Santo Antônio, obra que incluía a demolição da Igreja dos Martírios, edifício do século XVII. Segundo o historiador Denis Bernardes (2013), o Prefeito Augusto Lucena saiu vitorioso, “não, sem que antes, e em parte para premiar os que deram parecer

³⁷ Todos os entrevistados desejaram-nos um bom trabalho e expressaram interesse em ler a dissertação ao final.

favorável à demolição, fossem criados o Conselho Municipal de Educação e o Conselho Municipal de Cultura” (2013: 102). Esse conflito teve um grande significado político, envolvendo diversos intelectuais, imprensa, população. Assim, no segundo capítulo desse trabalho, retomaremos o episódio e colocaremos a criação do Conselho Municipal de Cultura em diálogo com ações nacionais de política pública cultural, ampliando o contexto.

Amarrados os fios que ligavam as instituições e tendo consciência do papel do Departamento de Museologia da Fundação Joaquim Nabuco, partimos agora para a montagem da Galeria-museu. Acompanharemos as escolhas e o trabalho com o acervo realizado pela equipe comandada por Regina Batista.

2.3.2 A montagem

Daqui por diante, em específico, mergulharemos na montagem da exposição, narrando e tentando entender como se davam os aspectos sociais e político em que estavam inseridas as personagens envolvidas. Pois, “as exposições em um museu, tanto sob o ponto de vista conceitual quanto das técnicas aplicadas para sua realização, decorrem diretamente do conjunto de valores, visão e missão estabelecidos pela instituição” (Ibram, 2016)

Passados 26 anos, as lembranças de Regina Batista sobre todo esse episódio incluem os artistas da cidade. É notável que até o presente, os artistas apareceram apenas por intermédio de suas obras, pois essa foi a narrativa extraída das nossas leituras das fontes. Questionada sobre o que recordava dos anseios da Fundação de Cultura Cidade do Recife para o espaço, Regina Batista lembra que “todo museu é uma ação política”, e essa ação, para ela, provinha de uma demanda da “classe artística de Pernambuco, do Recife aliás”.

A fala de Regina Batista nos remete a uma reflexão do historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, quando este questiona: quem faz a exposição? Para Meneses, tal reflexão é importante porque acentua a dimensão política ao universo inteiro do museu e, em particular, a preparação da exposição. Quem controla a exposição, isto é, seus sentidos? Que hegemonia de sentido se institui, de uma forma ou de outra? Ulpiano afirma que “para assumir tal dimensão crítica a *exposição deveria começar a se expor a si mesma*. Ela precisaria permitir abertamente o controle de seus próprios procedimentos” (1992: 105, grifos nossos). E são esses procedimentos que estamos tentando desmistificar por meio dos vestígios ao nosso alcance.

Como mencionado no início deste tópico, Leonardo Dantas solicitou que a Fundaj tomasse as orientações museológica e museográfica da Galeria Metropolitana de Arte que seria fundada, frisou os planos para o espaço – a Galeria viria a receber permanentemente o acervo recolhido pela Prefeitura e divulgaria amplamente os artistas nordestinos na pintura, na cerâmica, na madeira – e deu a “liberdade de criação” para a equipe de museólogos. Assim aparece no relatório

O relatório do projeto mostra a importância da pesquisa para a equipe do Departamento de Museologia da Fundaj, que como vimos era ponta de lança nos estudos museológicos. Podemos lembrar do Sistema de Informações Museológicas, construído em 1977, que se constituiu em um programa de cadastramento de todos os museus das capitais do Norte e Nordeste. Para Carolina Ruoso (2009), esse cadastramento gerou um banco de informações a respeito do acervo, promovendo com este programa, o incentivo do uso dos museus como centros difusores de pesquisa.

Voltando ao prosseguimento dos trabalhos. O projeto do novo espaço museológico foi apresentado em reunião que reuniu com a equipe da Fundaj, o Diretor Executivo da FCCR, o Secretário de Educação, a Diretora do Museu do Estado, Marluce Câmara³⁸, e o Prefeito Gustavo Krause. Discutido e questionado, o projeto foi finalmente aprovado pelo Prefeito Gustavo Krause, que logo determinou que Maria Amélia Couto, Maria Regina Silva Batista e Jan Kettner entrassem em contato com o Secretário de Planejamento, Luiz Otavio Cavalcanti, para início da execução.

Dentro dos objetivos de propiciar apoio técnico às iniciativas de ordem cultural que se implantam no Nordeste Brasileiro, a Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, através do seu Departamento de Museologia, aceitou o convite da Fundação de Cultura Cidade do Recife, em colaborar com a instalação da Galeria Metropolitana de Arte. Colaboração esta que se fará no sentido de propiciar a orientação técnica para a instalação e funcionamento da citada Galeria, além de promover a efetiva implantação daquela Casa de Cultura. (Projeto Museológico e Museográfico de Implantação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife: Arquivo do Museu do Homem do Nordeste).

Assim, inicia o Projeto Museológico e Museográfico, no qual se esclarecem os acordos institucionais e se apresentado o projeto para a montagem da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. O documento mostra a estima a tal criação, revestindo-a de extraordinária significação, posto que representava a abertura de um espaço novo de divulgação cultural, destinado, ainda, a favorecer e dinamizar a produção e o patrimônio artístico local, “no seu sentido mais amplo”.

³⁸ Na primeira reunião da equipe, Amélia Couto apresentou o **anteprojeto** para o espaço produzido pela museóloga Marluce Câmara, diretora do Museu do Estado de Pernambuco. A partir daí a equipe da Fundaj manteve contato com a museóloga e resolveram, junto com a Prefeitura do Recife, que a Fundação Joaquim Nabuco seria a responsável por elaborar o projeto museográfico para a Galeria.

A preocupação da equipe da Fundaj foi de instalar uma Galeria que tivesse a dupla função de galeria e museu. A proposta de duas exposições simultâneas, uma permanente e outra temporária, foi pensada a partir da constituição do acervo, bem como da possibilidade de mostrar outras coleções que não apenas a da Prefeitura.

O tratamento dado ao acervo, segundo a equipe da Fundaj, traduzia as preocupações de ordem museológica, museográfica e ergonômica, especialmente no que tange à linguagem estética e informativo-didático do acervo – litografias, aquarelas, tinta óleo, desenhos, monotipias, tapeçaria, talhas, esculturas em madeira, barro e metal, constituído pelas coleções João Câmara, Vicente do Rego Monteiro, Silvia Martins, Abelardo Rodrigues –, material a ser exposto, além dos aspectos de conservação e preservação.

Coube à equipe de museólogos pensar nas soluções e recursos expográfico que possibilitassem a visualidade dos objetos e a condição de aproximação dos alunos de 1º e 2º graus (ensino fundamental e médio) com o acervo. Segundo Regina “as preocupações com o perfil de público e a necessária aproximação com a escola, estava na ordem do dia”, ou seja, as recomendações quanto ao uso de recursos expográficos, discursos mais didáticos e atendimento prioritário às escolas, faziam parte do cardápio de recomendações no âmbito dos museus, um pouco influenciadas pelas discussões na época sobre a importância do papel educativo das instituições museais³⁹. A partir dessas premissas, o projeto teve as seguintes metas e objetivos:

- Reunir um acervo de arte segundo técnicas museológicas, em edifício próprio, que será denominado Galeria Metropolitana de Arte;
- Conservar, expor, e promover através dos diversos meios de comunicação a divulgação do acervo;
- Situar o acervo dentro dos parâmetros de uma classificação museológica.
- Estabelecer uma leitura das diversas coleções reunidas pela Prefeitura Municipal do Recife, através de exposições permanentes, temporárias ou ainda itinerantes;
- Situar cada peça em sua individualidade, caracterizando a funcionalidade dos principais elementos constituintes do seu universo;
- Atender a um público variado (técnicos, estudantes e leigos) e conscientizá-lo do valor do patrimônio cultural;
- Estabelecer um intercâmbio cultural com instituições congêneres, universidades e escolas de 1º e 2º grau. (Projeto Museológico e Museográfico de Implantação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife: Arquivo do Museu do Homem do Nordeste).

³⁹ “Lendo o contexto, lembrei-me que eu, na condição de museóloga, e Amélia enquanto designer – profissão que estava se firmando, conversávamos sobre o quanto era necessário se definir parâmetro de altura, tipologia de móveis e expositores para exposição de objetos tridimensionais, ela, especialmente trazia pela sua formação, esses argumentos sobre ergonomia que eu concordava quando buscava formas de comunicar e informar os conteúdos da exposição, traduzido no texto pela frase “à linguagem estética e informativo-didático do acervo” (BATISTA, Depoimento, 28/08/2017).

A partir do Relatório encontrado nos arquivos do Museu do Homem do Nordeste podemos acompanhar o procedimento dos profissionais. Os trabalhos tiveram início no dia 10 de fevereiro de 1981, quando reuniram-se Aécio de Oliveira, coordenador do Projeto, e outros técnicos da Fundaj, na Galeria Metropolitana de Arte com funcionários daquele estabelecimento para os primeiros contatos e orientações museológicas das atividades necessárias à montagem da Galeria. Desta reunião resultou um convite do coordenador aos funcionários da Galeria, para visitarem o Museu do Homem do Nordeste, pertencente à Fundaj, com a finalidade de exemplificar ao vivo o que significava a montagem de um estabelecimento do gênero. Reunião ocorrida logo no dia seguinte.

No dia 12 de fevereiro, a mesma equipe voltou à Fundaj, o assunto do encontro foi a documentação museológica prevista no projeto, que pedia as seguintes medidas: levantamento do acervo; seleção do material; limpeza; e tombamento das coleções. Tais orientações foram dadas pelas técnicas Maria Regina Batista e Amélia Couto. Nas memórias de Regina Batista, esses encontros foram fundamentais:

Então o que era necessário imediatamente que nós tomássemos pé, não somente da diversidade da coleção, mas também apropriar no inventário museológico. E foi o que fizemos: um curso de capacitação para que as pessoas se preparassem para fazer o inventário desta coleção que comporia o primeiro momento, o primeiro instante da Galeria Metropolitana (BATISTA, Depoimento, 28/08/2017).

A partir dessas oficinas, as equipes das duas Fundações trabalharam em conjunto desembalando acervo, seleção do material por autor, limpeza de peças. O tombamento do acervo teve início no dia 24 de fevereiro, terminado no dia 13 de março. A partir dos documentos percebemos que o trabalho foi coletivo, “de formiguinha”, todos estavam envolvidos nas ações. Por exemplo, na hora do tombamento, enquanto que Maria Regina Batista, Maria Amélia Couto, Mario Chagas, Velela Albuquerque, Rosângela Mesquita e Glória tombavam, Vera, Tereza, e a estagiária à época, Isabel Cristina, passavam o número do tomo para uma etiqueta e colocavam na peça correspondente. Ainda antes desse processo, as peças passavam pela equipe do técnico Neiton Guedes, para que fossem limpas e devidamente tratadas. Desta forma, todo o trabalho obedeceu a uma ordem que agilizou a produção, pois, primeiramente, procedeu-se a divisão do acervo por lotes (procedência e autor); esses lotes foram limpos e tratados, depois tombados, sendo finalmente transportados para um lugar seguro e livre de poeira.

Para efeito do inventário, o critério adotado pelos técnicos Maria Regina Batista e Mário Chagas, foi a divisão do acervo por assunto: coleção 1 Arte Popular, coleção 2 Artes Plásticas. O total de peças levantadas foi de 942, sendo 642 peças de arte popular e 300 de artes plásticas.

Os dias 9 e 10 de março foram destinados à montagem da pinacoteca por Maria Amélia Couto, Mario Chagas e Velela Albuquerque, no entanto, no dia 10 o museólogo e coordenador do Projeto Aécio de Oliveira, compareceu à Galeria e solicitou algumas modificações no mobiliário museográfico do projeto original. Entre as mudanças, Aécio solicitou alterações na altura dos painéis, substituição de painéis pequenos por painéis grandes, alteração do circuito museográfico do pavimento térreo, assim como o revestimento dos cubos com cânhamo. Dentro do possível as solicitações foram cumpridas: o circuito museográfico foi desmontado, os painéis pequenos foram substituídos por painéis grandes, as barras de sustentação dos painéis foram refeitas em tamanho menores, e finalmente, foi montado um novo circuito museográfico. Portanto, no dia 11 de março foram iniciados os serviços de modificação no circuito museográfico que já se encontrava organizado em virtude de ter sido marcada a inauguração da Galeria para o dia 27 daquele mês, e, conseqüentemente, a montagem definitiva do mobiliário e do acervo teve que ser alterada.

No dia 13, um acaso infeliz suspende os trabalhos: uma goteira no edifício. Só no dia 16, os serviços de recuperação foram concluídos, restando apenas detalhes de acabamento. Esse episódio ficou registrado nas memórias de Amélia Couto, que desenhou o projeto e fez parte da equipe de montagem. “Em dado momento do nosso trabalho aparece um monte de goteira, uma infiltração, aí tira tudo, desmonta”. Recorda também: “ficamos preocupados com a inauguração. Trabalhávamos até de madrugada, aquele negócio de ficar em cima trabalhando, querendo que acontecesse” (COUTO, 2018).

Um caso curioso dessa investigação também ocorreu por causa desse infortúnio que adiou os trabalhos de instalação da exposição. É apenas nesse momento que o nome do diretor da Galeria é mencionado:

No dia 17 de março, o diretor da Galeria Metropolitana de Arte, Ziltamir Sebastião Soares de Maria, solicitou verbalmente ao coordenador do Projeto, Aécio de Oliveira o comparecimento da equipe técnica de montagem para dar continuidade aos trabalhos de instalação da exposição (Relatório do Projeto de Implantação da galeria Metropolitana de Arte do Recife: Arquivo Museu do Homem do Nordeste)

Ziltamir Sebastião Soares de Maria, ou Ziltamir “Manxa” Soares, como era conhecido, foi um artista, escultor e entalhador, natural do Estado do Rio Grande do Norte. Ziltamir “Manxa” Soares é conhecido por suas grandiosas obras como, por exemplo, o painel no prédio da Reitoria da UFRN e os entalhes na agência Centro do Banco do Brasil, em Natal. No Recife teve uma passagem muito curta e conturbada, ao que recorda em depoimento o pintor e ex-colega de trabalho na GMAR, Wilton de Souza.

Como a esposa dele era secretária de Krause, ela conseguiu com Krause. E Leonardo, parece que Leonardo não gostava dele. Leonardo queria uma pessoa de confiança dele, como ele me conhecia há muito tempo. E o próprio Krause já me conhecia, porque na época de estudante ele estudava com meu irmão Valder Virgolino (...). Tanto que quando eu entrei o Ziltamir ficou todo encrespado comigo.

Eduardo Castro: O senhor chegou a trabalhar com ele?

Wilton de Souza: Cheguei a trabalhar com ele sim. E eu comecei... E eu comecei uma série de irregularidades que eu não vou citar para não criar problemas.

Eduardo Castro: O senhor acabou encontrando? Uma certa irregularidade?

Wilton de Souza: Irregularidade. Começou a tirar quadros, desarrumar uns quadros. Eu comecei a discordar. Um dia eu conversei com Leonardo, o Leonardo chamou ele e despachou. Aí passeia... Ele ficou chateado comigo, ele bebia muito e fazia alterações. Brigava com todo mundo, os funcionários. E ele me ameaçou, disse “um dia eu vou vir e derrubar essa mesa”, eu disse “pode vir, não esqueça que meu sobrenome é Virgolino!” (Souza, Depoimento, 04/10/2017).

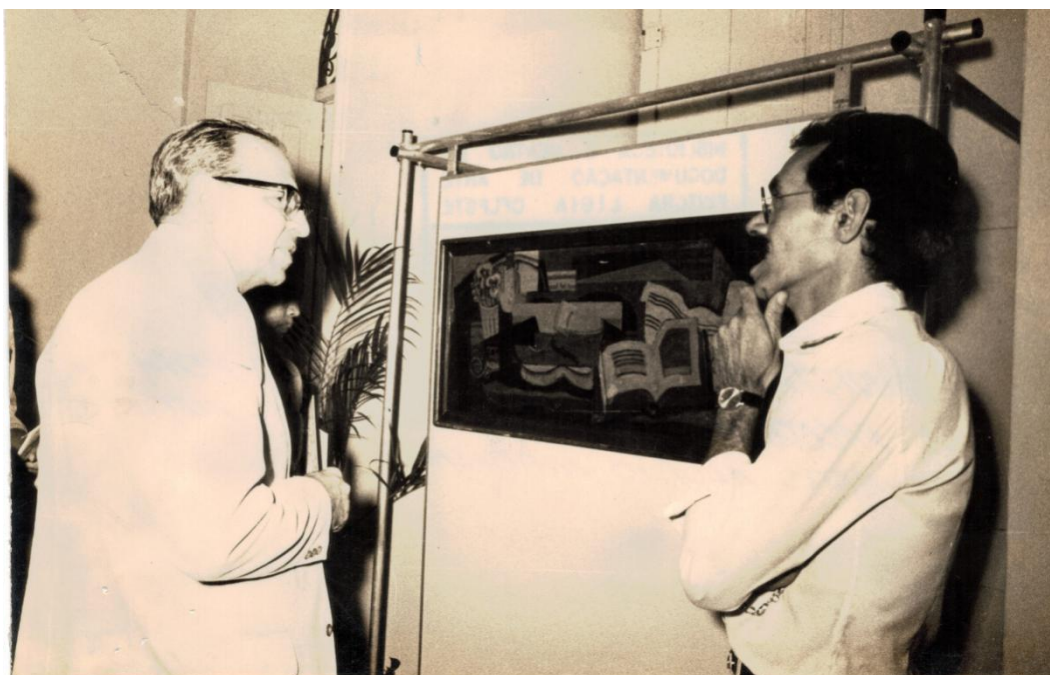


Imagem 3. Visita do Ministro Camilo Pena. Camilo Pena (à esquerda) e Ziltamir (à direita).
Acervo: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

Regina Batista, que trabalhou diretamente com ele na montagem da exposição, não recordou do artista, “não lembro dele, alguém da Fundação de Cultura, talvez alguém de perfil de produtor, mas nem de nome eu relaciono ele a uma produção artística hoje, não me lembro” (BATISTA, Depoimento, 15/08/17). Esse apagamento é sintomático de uma passagem efêmera pelo Recife e pela Galeria Metropolitana de Arte do Recife.

Voltando àqueles dias que antecederam a noite de 27 de março, no dia 17, as técnicas Regina Batista, Amélia Couto e a estagiária Isabel Coutinho reiniciaram os trabalhos de montagem da Galeria, que durou até a inauguração. Por ocasião das mudanças ocorridas no

circuito expositivo, por solicitação do museólogo coordenador, a montagem dos trilhos assim como das vitrines das obras do artista plástico João Câmara, *Cenas da Vida Brasileira*, só puderam ser realizados a partir do dia 20, estendendo-se até o dia 23 de março. Estas vitrines, obedecendo às linhas mestras previstas no projeto inicial, foram solicitadas pelo próprio artista, que, em contrato firmado com a Prefeitura do Recife no ato de venda desta coleção, ressaltava a necessidade de suportes especiais para os seus trabalhos, assim como se reservava ao direito de ter como local designado para abrigar seus trabalhos, a sala nobre do edifício sede.



Imagem 4. Visita do Ministro Camilo Pena. No detalhe as pedras litográficas das *Cenas da Vida Brasileira* expostas nas vitrines. Acervo: Mamam.

Com as *Cenas da Vida Brasileira*, os dez painéis a tinta óleo e algumas litogravuras, no salão nobre, localizado no primeiro andar, as demais obras de arte ficaram divididas assim: No térreo encontravam-se as obras de artes plásticas, por exemplo, as obras dos irmãos Vicente e Fédora do Rego Monteiro, Cícero Dias, Francisco Brennand, Wellington Virgolino, Abelardo da Hora, Hélio Feijó. No segundo andar concentrava-se a coleção Silvia Martins, com diversos trabalhos de arte popular, como Mestre Vitalino, Lídia, Severino de Tracunhaém e Nhô Caboclo, todavia, essas obras estavam espalhadas por toda a Galeria, nas escadas e no mezanino. No antigo sótão ficaram os estandartes e algumas peças dos clubes, troças, maracatus e caboclinho do Recife.

O relatório do projeto encerra assim:

A entrega do trabalho pela equipe representante da Fundação Joaquim Nabuco ocorreu no dia previsto para a inauguração no dia 27 de março de 1981, às 17:00.

O acervo distribuído segundo o organograma do projeto, apenas modificou-se quanto da localização do acervo de pinturas de João Câmara por haver documento contratual entre as partes interessadas, estabelecendo normas para a exposição daquele acervo.

Quanto a disposição do material, adotamos o seguinte critério: agrupamento de peças por procedência, dentro da procedência por autores, e ainda por tema, além de ter sido observado as datas para os quadros e a técnica de pinturas, a mensagem museológica foi dada através dos textos relativos a vida e obra dos artistas expostos, assim como o histórico de cada estandarte. (Relatório do Projeto de Implantação da galeria Metropolitana de Arte do Recife: Arquivo Museu do Homem do Nordeste)

Como os atores envolvidos na concepção da exposição lideram com essa “liberdade para criar”? Liberdade cerceada pela existência de um “documento contratual entre as partes interessadas”, artista e Prefeitura. O fim do relatório de implantação da Galeria-museu nos leva ao último ponto a ser discutido no âmbito das pessoas envolvidas na concepção do espaço: houve privilégio?

Eu considero que foi bastante complicado, por que houve uma negociação, o acervo foi vendido com condições rígidas estabelecidas. Isso vem muito antes da gente, inclusive a guarda desses trabalhos era muito rigorosa, você via que era um super acervo guardado pela prefeitura num lugar especial. Na negociação dessa venda veio esse contrato bastante rigoroso, que de uma certa forma os artistas têm suas razões, não o critico, a obra é dele, só ele sabe como se colocar diante disso. Agora, para nós foi uma coisa que travou o trabalho, dificultou o trabalho. Porque veja só, você diz “tem tal espaço para fazer a galeria”. Essa galeria é feita e tratada como um museu, mas as áreas privilegiadas só podem ser usadas de tal forma por fulano, por tal artista. Poda, você fica com o trabalho meio maneta, “venho até aqui e aqui não invado porque é casa de fulano e tem que ser arrumado assim, assim assado. (COUTO, entrevista cedida em 06/06/2018)

Amélia Couto lembra, com pesar, a rigidez das regras, o “excesso de valorização” daquele acervo, que teria dificultado bastante o trabalho de montagem. A designer também se resguarda de qualquer aproximação dela com esse privilégio e registra: “agora a questão da política do processo, de como isso foi conduzido, priorização de determinada obra, isso nem passava pela gente” (COUTO, 2018). Por outro lado, as lembranças de Regina Batista vão por outro caminho. Questionada sobre o que recordava dos objetivos da Fundação de Cultura com a criação da Galeria Metropolitana de Arte, Regina Batista já responde (o trecho inicial já foi comentado, porém, trago o raciocínio completo dela agora):

Como todo museu que é uma ação política e essa ação, apreço-me, que demandou da classe artística de Pernambuco, do Recife aliais. E também de uma coleção de arte que existia na prefeitura do Recife. E uma coleção que o pintor João Câmara se pré-dispôs a doar, porque o pintor não tinha lugar de guardar e ele achava que o Recife merecia de fato receber e expor essa série de obras da produção artística dele (BATISTA, Depoimento, 15/08/17).

As múltiplas leituras que a vida oferece a todos nós ao longo dos anos inferem outros significados daquele do passado. É sabido o conhecimento de Regina sobre o procedimento de compra e venda, uma vez que ela foi a redatora de um dos documentos que usamos como fonte, lembrando, o Relatório do Projeto de Implantação da Instituição. Todavia, a importância de João Câmara no cenário artístico construído no imaginário da museóloga põe o pintor como

dotado de uma situação tal que se pré-dispõem a doar seu trabalho para a Prefeitura da Cidade do Recife, porque “ele achava que o Recife merecia de fato receber e expor essa série”. Mais à frente em seu relato, a museóloga volta a enfatizar a importância de João Câmara e faz uma “confusão” da memória que evidencia quais os maiores valores para a Instituição criada: um espaço para as artes plásticas:

Ela, a Galeria, foi aberta com a coleção de João Câmara como a peça, como o conjunto de obra mais importante do espaço. A outra coleção conflitava, porque a maioria do acervo era, sem dúvida nenhuma, de artes plásticas, artes visuais. Então, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Wilton de Sousa, Wellington Virgolino, enfim, tinha muita gente boa daqui de Recife. A produção aqui de Recife nesse tempo tinha um peso nacional e o nome de João já era por si só um cartão de credibilidade e de importância da obra dela no panorama e no mercado nacional. Então a coleção, pelo viés das artes visuais, deveria ser somente um museu voltado para isso. (BATISTA, Depoimento, 28/08/17)

Como já foi dito, o total de peças levantadas foi de 942, sendo 642 peças de arte popular e 300 de artes plásticas. Porém, aqui os números dizem pouco, são notas a serem tomadas por obrigação de ofício. O que se ressalta é a importância das artes plásticas em prejuízo do que se tem por arte popular e o destaque dado a um pintor em detrimento de vários outros artistas. As lembranças e, sobretudo, os esquecimentos de Regina ganham significados quando pomos em diálogo com sua trajetória. Como já foi dito, ao chegar no Recife, a museóloga conseguiu um emprego na Galeria Ranulpho⁴⁰, emprego este que conseguiu conciliar com seu trabalho na Fundação Joaquim Nabuco durante quatro anos. David Lowenthal (1999) nos diz que, como forma de consciência, a memória é inteiramente pessoal, porém, este mesmo historiador nos diz que “ligamos nosso passado pessoal a lembranças coletivas” (1999: 101). A trajetória de Regina Batista a coloca como alguém inserido no mundo das artes local (BECKER, 2010), suas lembranças e esquecimentos não são de uma pessoa outsider.

A partir de muitas das fontes citadas neste capítulo, poderemos fazer inúmeras análises, como as ligações entre as ações culturais da Fundação de Cultural e o contexto nacional, os anseios e as implicações da implantação da GMAR no meio artístico local, as redes afetivas que transpassam para as relações político-sociais, que serão feitas nos próximos capítulos. Neste, buscamos analisar os bastidores do museu, as escolhas e os significados dados a elas, as ações e seus discursos. Regina Batista conclui lembrando às vezes que voltou a galeria-museu:

⁴⁰ A Galeria Ranulpho foi um espaço incentivador para o mercado artístico da cidade. Criado em 1968, seu primeiro espaço foi na Rua da Aurora, próximo ao rio Capibaribe, onde cresceu e ganhou destaque, mudando-se em 1970, para um casarão no bairro de Boa Viagem, espaço no qual Regina Batista trabalhou. A Galeria Ranulpho recebeu diversas exposições, de nomes como Lula Cardoso Ayres, Wellington Virgolino, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro e Reynaldo Fonseca entre outros, tornando-se uma das mais relevantes galerias de artes do Brasil. Sobre tudo, quando em 1977, instalou uma filial nos Jardins, região nobre de São Paulo, que funcionou por mais de duas décadas.

E claro, nosso papel como pessoas da Fundação Joaquim Nabuco era instalar e se retirar. Esse foi nosso papel, muito embora algumas vezes nós fomos requisitados, eu fui pelo menos duas vezes para fazer o diagnóstico do museu com relação ao acervo, das condições de instalação da reserva técnica. Porque, a questão da reserva técnica não existiu no momento da inauguração porque era para se expor todo o acervo que estava, que tinha vindo de outros setores e outras secretarias da prefeitura. Então não tinha espaço para a reserva técnica. E esse foi mais um problema que tivemos que dar uma assistência, na instalação. Aí fomos para fazer a instalação da reserva técnica e depois para fazer o diagnóstico, porque a sala era completamente inadequada para instalação de uma reserva. Era em cima de uma caixa-d'água e tinha um cano que descia da caixa d'água no centro da sala [essa última frase é falada enquanto segura o riso por lembrar da situação] e a gente se depara com coisas, com situações completamente absurdas para o funcionamento das instalações. Eles ouviam muito a Fundação, nós éramos assim, pessoas que eram ouvidas, as opiniões, as indicações os diagnósticos eram acatados. Porque realmente só a Fundação Joaquim Nabuco tinha museólogos e essa relação era bastante, percebia-se que havia confiança nos diagnósticos que nós fazíamos, esse e em vários momentos daqui. Do Museu do Estado, do Museu do Trem, do Mamam... (BATISTA, Depoimento, 28/08/17).

O padrão do museu tradicional composto por edifício, coleção e público, presente na formação dos principais museus de arte públicos brasileiros, esteve presente também na Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Vimos também que a base material de um museu é seu acervo, criado e mantido com base em valores estabelecidos pela instituição. Esta foi criada sob a guarda administrativa da Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR), órgão público da municipalidade, responsável pelos atos que garantiram a coleta do acervo, a permanência e sua conservação.

O estudo da implantação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife propicia, entre outras coisas, a constatação de que obras ingressam em determinado acervo num quadro de relações das mais diversas possíveis. Porém, com o decorrer do tempo, e já a partir da criação do acervo, novas significações são dadas pelas personagens sociais responsáveis pelos discursos, que criam valores e acabam por ser outorgados pelo poder público e pela sociedade. Nesse percurso, as obras são carregadas de várias camadas de significados, que acrescentam e, algumas vezes, subsomem as proposições individuais pensada pelos seus criadores.

A Galeria-museu surge numa cidade marcada pelo processo metropolitano, com momentos de deslumbramentos e fantasias sobre o seu futuro. Na Galeria Metropolitana de Arte do Recife, diversas obras artísticas, das mais distintas composições, de artistas consagrados a anônimos, foram postas em exposição com objetivo inicial de reforçar na sociedade recifense o gosto artístico e cultural da região Nordeste.

Em um lindo casarão em estilo neoclássico, as margens do rio Capibaribe, na Rua da Aurora, cartão postal da cidade, foi inaugurado um espaço para as artes e os artistas na noite de 27 de março de 1981. Esperamos que a leitura do primeiro capítulo tenha sido prazerosa e compreendida pelo leitor. Que os significados dos gestos e atos que envolveram a concepção

da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, bem como daquela noite ritualística de inauguração, compreendidos pelo autor deste texto tenha sido transmitida por inteiro, e não tenha existido um abismo semântico, tal como aquele que separava as personagens Sabina de Franz no romance “A insustentável leveza do ser”:

Enquanto as pessoas são ainda mais ou menos jovens e a partitura de suas vidas estão somente nos primeiros compassos, elas podem compô-la juntas e trocar os motivos (como Tomas e Sabina haviam trocado o motivo do chapéu-coco), mas, quando se encontram numa idade mais madura, suas partituras estão mais ou menos terminadas, e cada palavra, cada objeto, significa algo diferente na partitura de cada um. (A insustentável leveza do ser. Milan Kundera).

3 A CIDADE DO MUSEU: ARTE, POLÍTICA CULTURAL E GESTÃO MUNICIPAL EM CONTEXTO

É o historiador que dá vida aos fatos históricos. Os fatos, esses fatos diante dos quais nos vemos obrigados a nos curvar com devoção, sabemos que são abstrações – e que, para avaliá-los, é preciso recorrer aos mais diversos depoimentos e, algumas vezes, aos mais contraditórios – entre os quais temos que fazer necessariamente nossa escolha (DOSSE, 2014)⁴¹. Assim, apoiado nas citações, referências, notas e por todo o aparelho de remetimentos pertinentes ao fazer histórico, construímos um acontecimento: a inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, ocorrido em 1981.

Já debatemos que uma “instituição histórica” se organiza segundo hierarquias e convenções que traçam as fronteiras entre os objetos históricos legítimos e os que não o são e, portanto, são excluídos ou censurados (CHARTIER, 2015: 18) e que nosso trabalho tem por área de atuação a História dos Museus e Patrimônio. Ao longo do primeiro capítulo alguns atores sociais foram vistos em atuação e apresentados, como o caso dos museólogos que atuaram nos bastidores da Galeria-museu, e outros atores foram vistos, mas não apresentados, falamos daqueles que foram vistos no rito inaugural da Instituição, como o Prefeito Gustavo Krause. Assim, neste capítulo e no que segue, voltaremos a esses personagens.

Vimos ainda na primeira parte deste trabalho que o órgão responsável pela implantação da Galeria Metropolitana de Arte Recife e, posteriormente, pela administração, foi a Fundação de Cultura da Cidade do Recife (FCCR), criada pelo decreto-lei nº 13.535, em 1979, sancionada pelo Prefeito Gustavo Krause. Entre os objetivos da FCCR apresentados em sua lei de criação, podemos destacar os anseios na preservação do universo cultural e na memória nacional, o desejo em despertar na comunidade o gosto pela cultura local, bem como o objetivo de incentivar a produção artística e literária. Refletindo com o historiador Denis Bernardes (2013), vamos perceber que essa criação representava, também, o resultado de toda uma trajetória do lugar e do papel da cultura na gestão política da cidade.

Para ampliar a compreensão da implantação da GMAR, entendendo-a tal como os museus, que constituem espaço privilegiado para produção e reprodução do conhecimento na sociedade em que ele se localiza, buscaremos agora narrar episódios significativos da história social e política do Recife durante período de criação da Galeria Metropolitana de Arte, percorrendo as ações da gestão de Gustavo Krause; uma análise sobre o projeto cultural

⁴¹ Febvre, Vivre l'histoire. Propos d'initiation, conferência proferida em 1941, *Mélagens d'histoire sociale*, III, 1943; reproduzida em id., *combats pour l'histoire*, 22-3, In. DOSSE, 2014: 69.

promovido nesta gestão, analisando também as ações voltadas para a cultura realizadas pelo Governo Federal; e um olhar agora para o público ao qual se destinava a criação daquele espaço: os artistas atuantes na cidade do Recife nos anos e 1970.

3.1 O RECIFE E OS GESTOS DE UM PREFEITO

Então eu percebi essa tensão e uma outra coisa, esse crescimento urbano desordenado, a decadência do centro, dos centros urbanos, especialmente dos centros urbanos de cidades radiocêntricas, radiais como o Recife. O Recife é uma cidade como uma mão espalmada, aqui está o porto [apontando para o punho] e aqui estão as vias de penetração [apontando para os dedos]. A tendência é ela andar na direção oposta à que você cresceu. (KRAUSE, Depoimento, 10/10/17)

Como são ou como foram “realmente” as cidades é impossível saber. Para Antônio Paulo Rezende (1999), “algo as protege e as envolvem, as cidades são os territórios do sagrado e do profano” (1999: 19). Não há como pretender esgotar as cidades e as suas histórias. Elas se refazem, pois, os medos e os desejos dos homens se transformam e alimentam o fluir da história. Para Gustavo Krause, Prefeito da Cidade do Recife entre 1979 e 1982, a capital do Estado de Pernambuco é como uma mão espalmada que nasce do Porto, e daí se expande pelos dedos de destinos incertos, cresce, transforma-se. Depoimento dado na segunda metade de 2017, todavia, com impressões sobre a história desta cidade que dialogam com os últimos registros historiográficos.

A ocupação do sítio onde se assentou o núcleo inicial do Recife deve-se às condições naturais favoráveis à existência de um porto, elemento essencial em uma economia colonial produtora e exportadora de bens primários e importadora de bens manufaturados.

Formou-se sobre as areias da aldeia conhecida pelo nome de O POVO ou a povoação dos arrecifes, ou ainda, Ribeira Marinha dos Arrecifes. Povoação criada para servir o porto e, portanto, como uma consequência direta de sua atividade específica, com sua vida e seu futuro indissolivelmente ligados à vida do porto (CASTRO, 1948: 32 Apud BERNADES, 2013: 16).

A formação portuária seria o fato mais dinâmico da formação da povoação e superaria muitas das condições desfavoráveis ao estabelecimento humano em uma faixa de areia que por certos aspectos, lhe prejudica, pois nem tudo se apresentava como favorável à fixação humana inicial nestas áreas de manguezais. Havia notadamente a dificuldade de abastecimento

alimentar, de abastecimento de água potável e mesmo de lenha, como tempos depois os holandeses fariam a dura comprovação, até romperem o cerco que os impedia de ir além do bairro do Recife⁴². Assim, a convivência com o Porto, a abertura para o comércio – posição geográfica que tanto fascinara e servira aos planos dos holandeses – e a presença dos canaviais foram os grandes geradores de riquezas e ambições, abraçaram o Recife e forneceram para o mundo o seu produto valioso: o açúcar.

Para Antônio Paulo Rezende (1999), estas foram as duas grandes sedução do Recife: o porto e os canaviais espalhados pelas grandes várzeas. Essa atração fez da capital pernambucana uma cidade heterogênea, coberta de comerciantes, escravos, senhores de engenhos, holandeses, judeus, padres, portugueses. Cidade cosmopolita em alguns momentos, com suas vinculações fortes, com as novidades estrangeiras. Essas sedução, o mar salpicado de caravelas, inicialmente seguido de grandes navios e os canaviais e seus engenhos de açúcar, alimentaram as contradições sociais e econômicas que marcaram a história da cidade.

Em 1946, Josué de Castro fez uma análise geográfica e social na qual nos revela que o Recife é uma cidade construída numa planície encharcada, formada de ilhas, penínsulas, alagados, mangues e paus, envolvidos e salpicados por manchas d'água por todos os lados.

É curioso ressaltar o contraste entre Amsterdam e Recife. Apesar de as duas cidades possuírem geograficamente paisagens semelhantes, com ilhas, rios, pontes e canais; enquanto em Amsterdam os componentes da paisagem se apresentam geometricamente disciplinadas num perfeito arranjo urbano, no Recife tudo está ostensivamente jogado numa espécie de desarranjo cósmico: os mangues invadindo as terras, as águas do rio entrando pelos quintais das casas, as línguas de terra penetrando mar adentro, os mocambos se infiltrando por dentro dos mangues e da lama dos rios, numa desordem assustadora (CASTRO, 1946 In TEIXEIRA, 2007).

Josué de Castro faz essa análise da cidade de rios, pontes e canais em meados da década de 1940, próximo ao final da primeira metade daquele século, período de grandes mudanças ocorridas na cidade do Recife, as quais veremos agora brevemente. Foi em princípios do século XX que começaram a ser introduzidas na capital pernambucana as modernas invenções e os novos meios de transporte que acabaram por causar grandes modificações na vida cotidiana dos seus habitantes. Sylvia Costa Couceiro (2003) lembra que nesse período o sistema telefônico foi implantado, vários cinemas inaugurados, os automóveis e bondes elétricos circulavam pelas ruas. A cidade começava a experimentar ritmos mais acelerados.

Uma série de transformações que se vinham operando na cidade do Recife, sobretudo com relação aos espaços públicos, o que gerava alterações profundas nas formas de “viver a

⁴² Aquisé faz obrigatório mencionar o trabalho “Tempo dos Flamengos: Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do Norte do Brasil” de José Antônio Gonsalves de Mello, fundamental para compreensão da história do Recife, a capital do Brasil Holandês.

cidade” e nos padrões de convívio da população Recife. A modernização do Porto, a reforma urbana do Bairro do Recife, às melhorias nos serviços de abastecimento d’água e o Plano de Esgotamento Sanitário do engenheiro Saturnino de Brito fizeram parte de um rol de melhoramentos empreendidos nessa fase, assim como as reformas realizadas durante o governo de Sérgio Loreto nos anos vinte, tais como: o embelezamento das Praças do Parque Amorim, da antiga Campina do Bodé, depois chamada Praça Sérgio Loreto, reformas no Largo da Encruzilhada, urbanização do Derby, construção de mercados públicos, e abertura da Avenida Boa Viagem, dentre outras (COUCEIRO, 2003).

Segundo Flávio Weinstein Teixeira (2007), “entre os anos 1940 e 1950 o Recife passou por um tal conjunto de mudanças que não haveria grande exagero em se dizer que, sob os mais diferentes aspectos, a cidade que se conhece hoje teve ali delineados seus traços mais característicos” (2007: 76). A mancha urbana, por exemplo, espalhou-se de forma significativa, compactando em uma só massa diversos núcleos ou núcleos de ocupação que desde os primórdios da cidade viviam num certo isolamento. A integração espacial que então se observou trouxe como resultado uma nova feição para a cidade. Se até a década de 1930 eram bastante perceptíveis as linhas radiais, quase em forma de leque – ou uma palma da mão aberta, tal como observou o ex-prefeito Gustavo Krause –, que haviam orientado a penetração da cidade, a partir de seu ponto de origem, nas diversas direções de norte a sul, já ao final dos anos 50 a mancha urbana transformou a Cidade do Recife em uma só massa indistinta.⁴³

A “desordem assustadora” social, que na capital pernambucana viu a invasão dos morros pelos mocambos, expulsos das áreas alagadiças que vinham sendo sucessivamente aterradas para dar lugar a novos loteamentos e bairros, foi acrescida da desordem política central. Em 31 de março de 1964, um golpe militar interrompeu o processo de democratização política e social, marcado pela mobilização popular em busca das reformas de base, que permitiriam melhor distribuição da riqueza e de direitos.

O golpe deu fim às crescentes reivindicações de trabalhadores urbanos e rurais, estudantes, intelectuais e militares de baixa patente, cuja politização ameaçava a ordem estabelecida. Em outubro de 1965, o regime extinguiu os partidos constituídos e impôs normas

⁴³ Sobre a história do Recife ver: BERNARDES, Denis. Recife, o caranguejo e o viaduto. Ed. 2. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013; COUCEIRO, Sylvia Costa. Arte de Viver a Cidade: Conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920. Recife: Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, 2003; REZENDE, Antônio Paulo. Desencantos Modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte. Recife: FUNDARPE, 1997; e TEIXEIRA, Flávio Weinstein. O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d’O Gráfico Amador no Recife (1946-1964). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

que levariam à existência legal de apenas dois partidos: a situacionista Aliança Renovadora Nacional (Arena) e a oposição moderada do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que viria a ser calada com cassações de políticos e outros mecanismos, sempre que se excedesse aos olhos dos governantes (RIDENTI, 2008).

Sem entrar na descrição minuciosa de todo esse processo, que aqui não cabe, é, contudo, obrigatório tê-lo presente, pois marcou de forma profunda os limites institucionais, legais e extralegais da vida política brasileira, em especial do Recife, no período da abertura da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, em 1981. Precisamente, entre 1964 e 1985, viu-se delimitado o campo de ação tanto da expressão das diversas forças políticas, que estavam dentro do campo do poder, quanto da sociedade em suas demandas e reivindicações. Foi neste contexto político-social que Gustavo Krause, assumiu o poder executivo na cidade do Recife.

Entre 1964 e 1985, existia uma característica política básica que é exatamente a forma indireta e fechada da escolha do prefeito. No entanto, esse não é um período monolítico e diversas fases bem distintas podem ser demarcadas claramente, coincidindo, de certa forma, com a personalidade do escolhido e, sobretudo, com a ação dos atores sociopolíticos. Analisando as gestões municipais desta cidade de rios, pontes e canais, o historiador Denis Bernardes (2013) destaca que neste período dois subperíodos podem ser identificados. Esses subperíodos guardam características próprias e envolvem diferentes administrações da Prefeitura da Cidade do Recife. O primeiro vai de 1964 a 1975 e o segundo de 1975 a 1985.

O primeiro subperíodo apresenta, do ponto de vista político, a implantação de um gradativo controle autoritário sobre as formas de representação político-social da cidade e reflete, evidentemente, a situação geral do país. As organizações populares, que desde a década de cinquenta vinham ganhando expressão⁴⁴, foram desmanteladas e o poder municipal buscou legitimidade através dos mecanismos do tipo assistencial/clientelista, que são reforçados e envolvem vários segmentos sociais⁴⁵. Mas, a legitimidade de fato era dada pelo poder militar, representado em especial – em nível local –, pelos comandos e oficialidade aqui sediados, da Marinha, Exército e Aeronáutica.

⁴⁴ “Como se tomou bastante conhecido na historiografia, de meados da década de 1950 até as vésperas do golpe militar de 1964, o Nordeste do Brasil, e em especial o estado de Pernambuco, passou a ser considerado uma área de grande mobilização de trabalhadores rurais, por intermédio, sobretudo, das Ligas Camponesas. Para uma parte da imprensa nacional, outro aspecto que tornava esse estado um território dominado pelas esquerdas era o fato de que os cargos do executivo municipal (Recife) e estadual vinham sendo ocupados de maneira crescente por políticos como Pelópidas da Silveira (Filiado ao Partido Socialista) e Miguel Arraes (visto como comunista, apesar de filiado ao Partido Trabalhista Nacional).” MONTENEGRO, Antonio Torres. História, metodologia, memória. 1. Ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2010: 35.

⁴⁵ É o caso da distribuição de subvenção a entidades e pessoas, através de rubricas como assistência médica, educação, lazer. As entidades contempladas iam desde o Cabanga Iate Clube, a Centros Espíritas e Cultos Afro-Brasileiro. Essa prática segue por todo o período, aparecendo também na gestão de Gustavo Krause.

Durante esse período, ao menos na documentação oficial estudada, quase nada aparece que revele uma ação do poder municipal para questão social, fora as já citadas distribuições de subvenções a entidades culturais ou assistenciais. Tudo indica que o setor privilegiado da ação municipal é a classe média, primeira beneficiária das obras realizadas, bem como os setores empresariais que participariam da construção e financiamento das mesmas. (BERNARDES, 2013: 98).

O segundo subperíodo é marcado pelo anúncio da “distensão lenta, gradual e segura”⁴⁶. No secretariado do prefeito Antônio Farias (1975-1979), já não mais se observava a presença de militares, interrompe-se a larga distribuição de Medalhas de Mérito Cidade do Recife. A Câmara Municipal começou a ter mais espaço de ação na representação dos interesses sociais e, sobretudo, os problemas sociais ganham uma importância e um espaço que não se restringem ao tratamento de certa forma “triunfalista”, pelo qual fora antes caracterizado⁴⁷. Desenha-se, pouco a pouco, o que mais tarde ganharia a denominação de “Desenvolvimento com Participação” (BERNARDES, 2013: 110).

Se o autoritarismo havia encontrado seus fiéis seguidores, quando contava com a mais absoluta identificação com o sistema do que com quaisquer outras capacidades, a fase de abertura, sobretudo em seu último período, ainda de presidência militar, teria a dirigir a Cidade do Recife um jovem político que saberia ser o “homem momento” e cuja administração marcaria uma verdadeira virada na gestão urbana. Ainda escolhido de forma indireta, pode não ter sido o único dos administradores – e certamente não foi – com sensibilidade para os novos tempos, mas foi, talvez, um dos que melhor souberam entendê-los (BERNARDES, 2013: 113).

É sobre Gustavo Krause que se refere Denis Bernardes. Krause foi nomeado Prefeito da Cidade do Recife pelo então governador Marco Maciel, e exerceu a chefia do município até 1982, quando deixou o executivo municipal para se candidatar ao cargo de vice-governador nas eleições estaduais daquele ano. Para o historiador, a gestão de Krause foi, sobretudo, emblemática, cuja expressão, mais que simbólica, esteve em sua forma de atuar, despachando em mangas de camisa e caminhando nas ruas, ladeiras, morros e mangues, indo ao contato direto com os problemas da população (BERNARDES, 2013: 114). Antes de desembrulharmos mais do período Krause na administração recifense, desvelaremos um pouco de sua trajetória até 1979.

Gustavo Krause Gonsalves Sobrinho nasceu no ano que Josué de Castro fez aquela análise geográfica e social na qual nos mostrou a capital pernambucana como uma planície encharcada de mangues e mocambos, em 1946, na cidade de Vitória de Santo Antão – Zona da

⁴⁶ Mais à frente contextualizaremos e descreveremos o projeto adotado no período do presidente Ernesto Geisel, que, grosso modo, tinha por objetivo evitar a abertura política fora do controle dos militares.

⁴⁷ Com o AI-1, assinado pelo Presidente Castelo Branco, em novembro de 1965, foram extintos os partidos políticos vigentes, criando-se a Arena e o MDB. Entre os ocupantes da Câmara Municipal do Recife, eleitos para a legislatura 1963-1967, 21 se inscreveram na Arena e apenas 5 se inscreveram no MDB. Dessa legislatura, quatro vereadores tiveram seus votos cassados. (BERNARDES, 2013: 87).

Mata pernambucana. Filho de uma família de classe média, seu pai Severino Krause, ou Bido como era conhecido, era dentista e sua mãe era dona de casa, porém, detentora de uma educação destacada. Pessoa esclarecida, dona Emocy Krause Gonçalves, já dirigia, fumava e ensinava as letras, inglês e latim, para o pequeno Gustavo e seu irmão.

A minha mãe era muito liberal para uma coisa, mas muito severa nessa questão do estudo. Então você só tinha liberdade para brincar com os amigos e jogar futebol se fizesse os testes e tivesse com a lição pronta para o outro dia. Ela acompanhava isso rigorosamente. Eu e meu irmão devemos a ela. E era meio a lógica da palmatória, não era tão pedagógica, a pedagogia atual arrepiava os cabelos e com razão (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

Gustavo Krause elenca três pilares distintos, porém, que ecoam entre si, como suas “escolas”. Sua primeira escola foi a família, que como vimos tem na pessoa da sua mãe a grande matriarca responsável por sua educação, alguém que quando da mudança da cidade de Vitória de Santo Antão para o Recife, a capital, não proibiu os filhos de viver a rua, espaço de diversão dos moleques, porém, exigia antes atenção aos estudos.

A educação formal foi a sua segunda escola de formação. Foi na educação formal que se encontrou com o que considerava seu “roteiro de vida”, ensinar e ser um burocrata do direito. Krause se formou em direito e atuou como professor até 1979. Ensinou no colégio Salesiano, em pré-vestibulares de arquitetura e história. No ensino superior, deu aula de história, direito tributário e política fiscal na ESUDA, na Faculdade de Olinda e Universidade Católica de Pernambuco. Por fim, a rua é a terceira escola na sua formação.

E eu estou registrando isso porque é muito importante para minha formação. Aí eu vim para a Torre, o que foi muito bom porque o bairro da Torre era um bairro operário, era ali onde estava fincada uma das bases da economia da época, que era a indústria têxtil, a fábrica da torre, Cotonifício Capibaribe. E aí foi quando eu ingressei na minha terceira escola, porque a minha primeira escola foi a família, a segunda foi a escola mesmo e a terceira foi a rua. O moleque de rua (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017)

O encontro com Gustavo Krause onde tomamos nota das suas lembranças ocorreu em outubro de 2017, em sua casa, no bairro do Parnamirim, em Recife. Carismático e atencioso, solicitou que eu, Eduardo Castro⁴⁸, apresentasse-me primeiro, para que nos conhecêssemos e só depois eu iniciasse a entrevista. O fiz de forma breve. Falei da licenciatura e do bacharelado em História na Universidade Federal de Pernambuco, dos documentos da exposição da Galeria Metropolitana de Arte do Recife descobertos no Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste que me levaram ao interesse de estudar exposições e museus de arte e ao projeto de pesquisa que me levou àquele encontro com ele. Falei o que ouvi na defesa do projeto de

⁴⁸ Nesse parágrafo e no próximo escrevo tudo na primeira pessoa a fim de registrar a experiência como singular. Escrevo tudo a partir das memórias e sensações que me saltam quando recordo o começo do encontro, pois tomado pela surpresa não tomei notas detalhadas.

mestrado, que eu estava sendo ousado em querer estudar Gustavo Krause, um “intelectual ativo”⁴⁹. As palavras foram seguidas de uma gargalhada de alívio e uma frase, algo parecido com “fico feliz de que me classificaram apenas como intelectual e lamento como os professores assustam os estudantes”. Em seguida comentou o fato de ser tachado por intelectual neoliberal, acreditando que, por vezes, isso é muito redutor e discorreu sobre minha licenciatura, dizendo que sua grande paixão era o magistério, porém, foi possuído por um grande fascínio e admiração pelo poder local.

Solicitei que começássemos a entrevista, pois o que ele estava falando era muito importante e deveríamos registrar. Sua resposta foi que não me preocupasse que ele repetiria tudo. Essa resposta nos ressalta a seriedade de levar em conta o relato oral como um texto onde se inscrevem desejos e, em especial, reproduzem-se modelos de passados, ou “padrões biográficos” para usar um termo operado por Alberti (2014). O depoimento é um texto articulador de discursos. O que é de fácil compreensão quando lembramos que na citação anterior Gustavo Krause afirma que opera com um modelo interpretativo sobre seus anos de formação como cidadão, “estou registrando isso porque é muito importante para minha formação”. Em outras palavras, o ex-prefeito do Recife traz em suas memórias desejos e lembranças de um passado vivido e sonhado.

A palavra “acaso” é recorrente na narrativa do ex-prefeito. Para ele, sua chegada ao executivo municipal foi fruto de uma eventualidade, “um acidente de percurso”. O percurso profissional planejado estava entre o “magistério e o Direito, ou o estudo do Direito no seu sentido mais amplo”. Percurso que conseguiu realizar até certa altura da vida, pois terminou o curso de Direito e iniciou a carreira de professor. Porém, o que não consistiu em um acaso em sua trajetória foi o concurso técnico fazendário de auditor fiscal. “Não era exclusivo para bacharel, pelo contrário, isso foi a grande dificuldade do concurso, porque eu estava concorrendo com economistas, matemáticos e o programa era muito aberto”. Chegar a funcionário técnico da Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco exigiu muito esforço, Krause aprendeu sobre “microeconomia, macro e micro, estatística, matemática, contabilidade e direito administrativo. Direito era Direito Constitucional. Foi um concurso muito pesado, mas me obrigou a estudar muito” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

Gustavo Krause tornou-se um dos responsáveis pela Administração Tributária do Estado de Pernambuco, e é exatamente na Secretaria da Fazenda que inicia sua trajetória política, vista em sua narrativa sempre como evento fortuito. “Em 1974, 75, eu tive um outro

⁴⁹ Ouvi isso de um professor na defesa do projeto de mestrado no PPGH/UFPE

acaso, outro acaso me pegou do meu roteiro de vida, do meu percurso de ensinar e ser burocrata que me garantisse a sobrevivência. E aí eu fui convidado para ser Secretário da Fazenda” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017). Recorda que o Governador José Francisco de Moura Cavalcanti (1975-1979) montou uma equipe jovem, com uma média etária de 35 anos.

Além de Gustavo para a Secretaria da Fazenda, foram convidados, por exemplo, Luiz Otávio Cavalcanti para a Secretaria de Planejamento, José Jorge para Secretaria da Educação, todos os três com trinta e poucos anos na época e iniciando a vida política. “Foi uma aposta que ele fez, uma aposta que eu não sei se teria coragem de fazer. Eu fui para a Secretaria da Fazenda, secretaria estratégica, como era planejamento” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017). Durante o período em que esteve à frente da pasta, Gustavo foi convidado para ser executivo do Grupo Empresarial Bezerra de Melo. Enquanto acertava sua saída da gestão pública, Marco Maciel fora indicado para Governador de Pernambuco e o convidou para assumir a Prefeitura da Cidade do Recife.

É preciso assinalar que, entre 1974 e 1979, importantes transformações políticas ocorreram tanto em nível nacional quanto internacional. Como foi já foi assinalado, quebra-se o monolitismo do bloco no poder, sacudido por crises internas e confrontado com diversos movimentos sociais. A censura à imprensa e aos meios de comunicação de massa foi sendo, gradativamente, suspensa; amplia-se o movimento pela anistia e pela redemocratização do país.

A condução política da chamada distensão começa a escapar ao controle dos estrategistas de gabinetes e não é mais um jogo cujos desdobramentos podiam ser previstos ou determinados por combinações de peças políticas dentro do sistema. Tudo isso impõe, também, um outro discurso e uma outra ação. É significativo que não se põe em causa apenas o modelo político, mas, igualmente, o modelo econômico, inclusive, por membros do sistema, agora críticos abertos da centralização das decisões econômicas, bem como das suas consequências, em termos de desigualdade regionais, das quais o Nordeste continuava a ser o paradigma (BERNARDES, 2013: 115).

Para contextualizar mais o período da gestão de Krause, Denis Bernardes mostra a leitura que fez do *Diário Oficial* do Município. Em um período de dez anos, 1969/79, o Diário Oficial oferece um registro expressivo dessa mudança. Há períodos, grosso modo até 1975, quando suas páginas são quase que totalmente tomadas por notícias concernentes a personalidades dirigentes, notadamente militares, nas quais até a aposição de foto do general-presidente ocupa mais de meia página. Daí em diante, são as questões referentes à sociedade que vão ocupando espaço, até que, em 1979, é anunciada a volta dos funcionários afastados por

razões políticas e agora reintegrados em consequência da anistia (BERNARDES, 2013: 114-115).

É preciso, também, apresentar o crescimento demográfico acelerado que marca o Recife de maneira singular nesse período. De 1950 para 1960, o acréscimo foi de 272,5 mil habitantes, passando o total a 797,2 mil. E de 1960 para 1970 houve um incremento de 263,5 mil fazendo o total ultrapassar a casa de um milhão (1.060,7 mil). Observa-se que a diminuição do ritmo de aumento na década mais recente (33% em 1960/70 contra 52% em 1950/60), em vez de denotar arrefecimento do processo de concentração, revela indícios de um começo de saturação do município núcleo, compensado por índices maiores de aumento em municípios periféricos (MELO, 1978: 71).

O geógrafo Mário Lacerda de Melo (1978) analisou e descreveu as peculiaridades do crescimento espacial recifense ainda na década de 1970. Elencamos algumas para apresentar melhor o quão emblemática era a cidade de rios, pontes e mangues daquele tempo. Em aspecto mais geral, o crescimento dos espaços urbanos transgrediu as fronteiras topográficas e certas linhas convencionais da região. A aparência urbana no Recife passou a ostentar construções verticais gigantescas, encontradas em diversos bairros. Enquanto em São Paulo e no Rio de Janeiro as correntes centrípetas foram devidas, sobretudo, às forças de atração inerentes às áreas de elevado dinamismo econômico, os fluxos migratórios que convergem para o Recife derivaram da repulsão devido às fragilidades e distorções da economia interiorana. Somados ao incremento vegetativo, esses fluxos geram, na região metropolitana, um aumento populacional superior ao aumento da capacidade de absorção representada pelo sistema econômico e pelo equipamento funcional urbano.

Do aumento em grande escala, por esse meio e pelo crescimento vegetativo, dos segmentos de baixa renda da população resultam panoramas de pobreza, senão de miséria, devidos às amplas áreas ocupadas por mocambos ou casebres nos espaços menos disputados, ou não disputados, pelas moradias de melhor nível. Espaços que se situam ora à beira dos manguezais ora sobre as encostas e topos (ou “altos”) dos morros da periferia urbana. De aspectos opulentos em certos bairros, a cidade exhibe, em contraste violento sua chaga social mais visível e dolorosa nas áreas de mocambos (MELO, 1978: 29).

Aquele Recife descrito por Josué de Castro no final dos anos de 1940, parece ter apenas dilatado, continuando “numa espécie de desarranjo cósmico”, no qual os mocambos foram se infiltrando cada vez mais por dentro dos mangues, das lamas dos rios, em uma desordem cada vez mais assustadora. Gustavo Krause atuou na gestão municipal numa cidade que vivia as modificações desse crescimento; a fisionomia urbana estava “mais ampla, mais compacta e também mais opressiva” (MELO, 1978: 28).

Na esteira das reflexões históricas de Denis Bernardes (2013), dois aspectos essenciais marcam a gestão Krause, enquanto definição de objetivos: a prioridade dada aos problemas sociais da cidade e a preocupação em explicitar um projeto cultural para o município, afirmando buscar valorizar, promover e proteger sua identidade cultural própria. “Mas o importante a assimilar não é somente essa afirmação programática, mas, sim, a maneira de procurar realizá-la, incluindo aí um agudo senso de importância de certos atos, da realização de gestos e ações carregados de simbolismo” (2013: 114).

Mais à frente retornaremos a discorrer sobre o projeto cultural promovido nesta gestão, debate primordial deste capítulo e já iniciado no capítulo anterior quando mergulhamos nas histórias sobre a implantação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Por ora analisaremos, brevemente, os gestos e ações do Prefeito sobre os problemas sociais da cidade. Foi durante a gestão municipal de Krause que ocorre a reaproximação do Estado junto às organizações que surgiram nos bairros, além do estabelecimento de canais oficiais de negociação. Em outras palavras, é “reelaborado o projeto de reaproximação do poder público, representando os interesses de buscar legitimação do Estado ditatorial, para com os novos sujeitos coletivos que emergem nos bairros da cidade” (LUNA, 2014: 75).

Segundo o historiador Allan Cavalcante Luna (2014), é possível ver um grande indicativo dessa reaproximação no Plano de Desenvolvimento do Recife, instituído pela Lei 14.110, de 28 de dezembro de 1979. Nele aparecem preocupações específicas em relação às áreas onde residia a população pobre da cidade, além de que é valorizada a questão da participação política desses setores. Vivia-se num período de desmantelamento político e de crise econômica – onde o Estado começou a perder adesão e o considerável grau de legitimidade que conseguira nos anos do milagre econômico – fez-se necessário uma massiva política de incentivo às associações que apareciam nos bairros. Tal estratégia política se materializa com a implantação de projetos como o “Levante a Mão e Defenda seu Bairro” ou o “Um por todos”, “pelos quais a prefeitura adentrava nos bairros com projetos de melhoria, prontos para serem executados, e advogava inclusive pelo trabalho gratuito dos moradores em mutirões de obras comunitárias” (LUNA, 2014: 79).

Nós éramos chamados pela oposição na época, e com razão, de prefeitos biônicos. Prefeitos que não eram feitos nas urnas, eram feitos dentro de um sistema de força verticalizado e autoritário. O que é que isso acarretou? Eu sabia que não tinha uma legitimidade na origem, mas eu tinha que buscar minha legitimidade nas ruas. Agora: política! Agora vou fazer política! Vou trabalhar, vou ser um gestor público municipal, mas com visão política. Política no sentido da Polis Grega, com visão republicana, vou fazer, muito ajudado por todo esse *background* de ter ensinado, acesso a muitas coisas. E aí eu descobri ao longo desse processo o que eu chamo de as excelências e o fascínio pelo poder local. Para mim não há solução para este país sem o fortalecimento do poder local, sem que o país se transforme na verdadeira federação. O Brasil é uma federação

de má-ré-má-ré. É uma federação apenas escrita na Constituição, na primeira constituição republicana de 1891, que nos chamava de Republica dos Estados Unidos do Brasil. Curiosíssimo né? Porque Rui Barbosa tinha essa visão de uma federação, só que uma federação não se forma de cima para baixo, uma federação se forma de baixo para cima. É o equilíbrio de uma força centrífuga de dispersão e uma força centrípeta de unidade. O nosso império nos deixou, nós herdamos um país integrado, nós podíamos ser uma republiqueta, nós corremos esse risco, mas terminou um país integrado, agora, descentralizado não. E aí, eu, apesar disso, eu fiquei fascinado pelo poder local. Porque? Vou lhe dizer as razões. Em primeiro lugar porque o poder local lhe coloca frente a frente com o cidadão. É a única autoridade, mesmo dentro da democracia representativa, a democracia liberal, é a única autoridade que você pega pelo braço “prefeito, venha ver como tá a minha rua”, “prefeito, venha ver como é que tá o lixo” “veja o buraco ali na frente”. Aí você pode perceber as reais prioridades e a hierarquias da sociedade melhor que ninguém. Eu fiz isso. Fui para rua (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

Memória de um período ou análise política? A narrativa do ex-prefeito é fortemente marcada por uma análise de si enquanto agente social que reflete sobre seus atos dentro de um contexto de experiência e análise de mundo. Seu fascínio pelo poder local vem tanto da experiência de ter ficado, quando autoridade do executivo municipal, frente a frente com o cidadão, de ter sido “prego pelo braço” e, assim, ter visto as hierarquias dos interesses dos cidadãos por eles mesmos, quanto perceber que esta autoridade está dentro de uma democracia representativa, uma democracia liberal. É a partir dessas experiências que Gustavo Krause, durante o depoimento, defende a tese de que a solução para o país é o “fortalecimento do poder local”, sem ele o Brasil não se transforma em uma verdadeira federação.

Então, a primeira excelência do poder municipal, do poder local, não vou chamar municipal, vou chamar poder local, a primeira excelência é fazer com que você fique próximo dos cidadãos e conheça com clareza e consistência a hierarquia das necessidades sociais. Segundo, é por conta dessa proximidade, é um poder poroso, é um poder, quer queira, quer não, ele é um poder democrático. Ele abre espaço para uma participação maior, então, evidentemente, se você me perguntar “ideologicamente, você, o que é que acha da democracia participativa?”, eu digo, “é um equívoco, a democracia é representativa”. Com grandes doses, fortes doses, de participação em conselhos, em entidades não governamentais, mas, uma coisa é a democracia representativa com elementos que estimulem a participação política, outra coisa é a chamada democracia direta, essa não é... Mas o que o poder local permite? Permite que esses canais se manifestem, canais de participação, de controle, de acompanhamento. Aí eu criei o primeiro encontro de líderes de bairros. Foi uma festa. Quem tinha feito isso foi Arraes, Pelópidas, e chegou um barbudinho demagogo e fez. Um rolo grande. Bom, segunda coisa que o poder local permite. A terceira coisa, soluções simples e baratas, criativas (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

Nos estudos da memória tem-se que o “presente atua relativizando ou deslocando significados acerca do passado” (MONTENEGRO, 2010: 40), reinterpretemos o passado à luz das experiências subsequentes. Os gestos de Krause, seu agudo senso de importância para certos atos, arregaçando as mangas da camisa e caminhando nas ruas, ladeiras, morros e mangues, indo ao contato direto com os problemas da população, são vistos em sua memória como algo articulado e prioritário em suas ações, “eu sabia que não tinha legitimidade na origem, mas eu

“... tinha que buscar minha legitimidade nas ruas”. Percebemos na pesquisa bibliográfica que em 2001, em entrevista a Antônio Sérgio Araújo Fernandes (2004), o ex-prefeito já refletia da mesma forma:

Eu não tinha legitimidade na origem, tinha que adquirir legitimidade nas ruas, então identifiquei o social como medida de todas as prioridades, e uma outra coisa foi governar, da cidade para a prefeitura, e não da prefeitura para a cidade, que foi essa coisa da participação. A questão de ser prefeito biônico me incomodava, então fomos para a rua e ao mesmo tempo em que nós estimulávamos o aparecimento das lideranças populares e dos movimentos de esquerda, que desconfiavam de cooptação, porém o que importa é que os movimentos sociais tiveram acesso ao poder. Isso arrepiava os conservadores e intrigava os de esquerda (KRAUSE, 2001: 92 In LUNA, 2014: 100).

A reflexão que se tem ao equipararmos as entrevistas gira em torno da possibilidade de uma memória segura como um documento salvo no computador. Quando convidado a lembrar desses episódios, Gustavo Krause discorre como se estivesse lendo um documento, um discurso pronto, ensaiado ao longo dos anos, sobre uma gestão marcada por simbolismos lá no passado e hoje na memória. Por exemplo, em nossa entrevista, o projeto “Um por todos” é lembrado com atenção especial, o segundo lembrado, depois do projeto das Zonas Especiais de Interesse Social. Ao falar do projeto “Um por todos”, diz que ele é considerado por “pessoas que estudam e estudam sem certas paixões ideológicas” um interessantíssimo projeto. Ou seja, há uma sensibilidade do depoente em especificar quais são as pessoas que consideram o projeto bom, ao mesmo tempo que critica as análises de sua gestão que possuem paixões ideológicas.

No depoimento, Gustavo nos conta também como foi criado esse projeto que objetivava melhorias para os bairros periféricos e, inclusive, como surgiu a ideia pelo trabalho gratuito dos moradores em mutirões de obras comunitárias. Mais uma vez o acaso, que para Zaratustra é inocente como uma criancinha, faz-se presente na narrativa. É impossível se afastar, com segurança, das sombras da ficção da história, muito menos da memória. As regras presentes no fazer histórico pedem cruzamento de fontes e assim percebemos que sua memória está cheia de detalhes que correspondem aos fatos, digo, aos fatos noticiados nos jornais da época⁵⁰.

Durante uma visita aos bairros da Zona Sudoeste da cidade, o Prefeito se depara com o convite de uns homens sentados em um bar na Rua Maria Tereza. Nos bares de bairro, a calçada é o salão das mesas e a recepção é uma “lapada de cana”, uma dose de aguardente. Gustavo se senta, aceita. Percebendo que o Prefeito já estava ambientado, um dos moradores, o mestre de obra Valeriano provoca “o senhor não tá vendo a situação, por favor, calce minha rua, se o senhor der o material a gente faz”. O Prefeito tenta colocar duas ou três palavras bonitas que

⁵⁰ Um por todos: quase uma obra a cada dois dias. *Diário de Pernambuco*, 21/03/1981, tabloide especial, p. 2.

mostram desconfiança e inviabilizam ideias e recebe a sinceridade como resposta “a gente sabe que o senhor não confia na gente”.

Levei uma porrada, um murro. Eu digo “que burrice a minha”, disse, vou superar isso, “passe na prefeitura que eu vou chamar o secretário da área e vou acertar que eu vou dar o material”. Ele disse “haha, daqui pra lá o senhor esqueceu, o senhor não vai me receber”. Aí eu disse “me dá um papel aí, vá lá quarta feira à tantas horas”. Ele foi. Ele já levou o projetinho da rua, porque ele era mestre de obra. E aí nós fizemos. E eu acertei e disse “tal dia”, aí conversei com os secretários, tive que romper um pouco a cultura burocrática, disse “nós vamos entregar o material e eles vão dar a mão de obra, como isso vai ser feito é problema de vocês, a decisão está tomada” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

É válido registrar que durante aproximadamente vinte minutos o ex-prefeito discorreu ininterruptamente. A pergunta inicial foi sobre sua trajetória até a chegada à administração da cidade de rios, pontes e canais. Porém, Gustavo Krause iniciou toda sua, vamos chamar assim, análise do passado, discorrendo também sobre sua gestão. Não o obstruímos. Era pertinente observar que todo esse percurso feito por ele, enquanto estávamos ali sentados em sua varanda, era realizado com prazer. Todos os detalhes contados, como podemos ver na descrição particularizada do encontro com os moradores da rua Maria Tereza, ou como ele analisa seu “erro” de não ter confiado no “amigo” Mestre Valeriano.



Imagem 5. Projeto um por todos. Rua Capinaçu, próximo à Rua Maria Tereza, bairro de Tejipió. 16 de dezembro de 1979. Fotografia: Antônio Tenório.
Acervo: Museu da Cidade do Recife

Ainda sobre esse último fragmento do depoimento, outro elemento que caracteriza a narrativa de Gustavo Krause como memória e análise, como lembrança e arquivo, está no momento em que, antes de falar dos seus projetos, ele lembra que esses projetos são interessantíssimos para estudiosos sem “paixões ideológicas”. “Existem alguns projetos, alguns interessantíssimos projetos, uns projetos mais marcantes que eu reputo, que é considerado pelas pessoas que estudam e estudam sem certas paixões ideológicas” (KRAUSE, 10/10/2017). Gustavo Krause sabe seu local de fala e seu local de ação enquanto Prefeito. Como dito, vivíamos um período de suspensão dos mecanismos tradicionais de participação no processo político desde o início dos anos 1960, indo até meados dos anos de 1970 com cada vez mais suspensão legalidade institucional, de garantias de direito. A gestão Krause na Prefeitura do Recife marca o início de uma redemocratização, um retorno à participação popular.

No sábado 21 de março de 1981, Gustavo Krause completou dois anos à frente do executivo municipal e neste dia o *Diário de Pernambuco* editou um tablóide especial com um resumo dos dois anos de mandato do Prefeito. “O que Krause já realizou” foi o título da nota de capa, na qual avisava que “nesta edição circula tablóide encartado, com todas as realizações do Prefeito do Recife nos dois primeiros anos de Governo” (*Diário de Pernambuco*, 21/03/1981, capa). O encarte especial possuiu 14 páginas, cada uma delas com duas ou três matérias. Seus títulos nos ajudam a entender o que era destaque da gestão Krause na época, entre eles: “A volta por cima”; “‘Um por todos’: quase uma obra a cada dois dias”; “Do nada, surgiram 2700 novos empregos”; “Escadarias, muros de arrimo e canaletas. O morro se protege”; “Aprenda como ser um entre todos... e gerar o espírito de solidariedade”; “Quando se quer, é fácil administrar uma cidade”; “Os [ônibus] elétricos vão voltar. Serão 120, apesar de tudo”; “Nos barracões, o povo discute. E, se discute, a vida melhora”; “Corredores de transporte e vias alimentadoras- Nunca se pavimentou tanto, em tantos bairros e com investimentos tão maciços”; “Estamos sendo mais justos?”; “Arte hoje numa moldura do passado”; “Programa de preservação de sítios históricos”; “Quem disse que o povo não gosta de arte?”; e “21 quilômetros interligando 10 bairros”.

Na matéria “A volta por cima”, que é também a capa do tablóide, uma grande síntese dos aspectos da cidade do Recife daqueles anos, bem como um panorama da gestão municipal no período, é apresentada.

Um dia, Gilberto Freyre descobriu que o Recife estava inchando. Inchando porque o espaço físico da cidade já não comportava tanta gente, sobretudo a mais humilde, essa que vem do interior, atraída pela melhor oferta de emprego da metrópole. Nos anos 50, quando o Governador de Pernambuco, Cordeiro de Farias afirmou que, diariamente, pelo menos 250 mil pessoas acordavam sem a menor ideia do que iriam

fazer. O subemprego alimentando a doença que Gilberto Freyre chamou de inchação. O desemprego generalizando a pobreza absoluta. Hoje, esse contingente se elevava a quase meio milhão de pessoas. A pobreza convivendo com a cidade e o rio, dependendo do rio para sobreviver. Ao lado dos velhos casarões, das igrejas centenárias, dos edifícios altos e modernos. Das pontes e viadutos. O moderno e o pobre – o pobre sendo mais do que um terço dessa nova cultura (A volta por cima. Diário de Pernambuco, 21/03/1981).

Depois de apresentar esse quadro da cidade de rios, pontes e canais, a matéria questiona “como administrar uma cidade ao mesmo tempo tão bonita e tão pobre?” A resposta da matéria de 1981 é muito parecida com a narrativa de Gustavo Krause em 2017, “indo ao encontro das comunidades menos favorecidas perguntando o que elas precisam de mais imediato. E é tão pouco se comparado com as aspirações do lado mais nobre da cidade”.

A segunda matéria do tablóide especial é destinada ao projeto “Um por todos”. Em um texto quase poético, o Projeto é apresentado como a oportunidade das favelas e comunidades periféricas sacudirem a poeira das ruas e “jogar a lama no ralo do passado e dar a volta por cima na melhoria das suas condições de vida”. Segundo o texto, a forma dos pedidos é direta, por meio de requerimento ou abaixo assinado, “marcando o diálogo entre as comunidades e a Prefeitura. Agora sem as desconfianças”. Iniciado a 21 de abril de 1979, como uma experiência piloto com a comunidade da Rua Maria Tereza, em Tejipió, o Projeto “Um por todos”, antes de completar dois anos, exibia e se orgulhava dos seguintes resultados: 54 obras terminadas, a um custo histórico de oito milhões de cruzeiros e 150 serviços iniciados.

Nesse momento é importante ponderar, recordando o historiador José Honório Rodrigues (1968), que “nem sempre a independência e exatidão dominam o conteúdo editorial”. O historiador apresenta a imprensa como “mistura do imparcial e do tendencioso, do certo e do falso” (1968: 198). Sempre será difícil sabermos que influências ocultas exerciam num momento dado sobre um órgão de informação, ou melhor, isso solicitaria uma outra investigação histórica, que não é o caso da presente pesquisa. Aqui cabe alertar o uso instrumental, mas não ingênuo. Não se anula a possibilidade de uma parceria entre o executivo municipal e o jornal ora analisado. O alinhamento das memórias do ex-prefeito com a matéria escrita 36 anos antes é fato notório e digno de análise, reforçando as nossas impressões do depoente como possuidor de uma memória-arquivo, na qual possui um discurso pronto, ou semiacabado sobre o passado.

Outro projeto de reaproximação do poder público com a comunidade em busca de legitimação do regime militar foram os “barracões”, projeto que Gustavo Krause também recorda com detalhes.

Falei das ruas e o outro foram os barracões da Prefeitura. Os barracões da Prefeitura foi também um acaso. E saiu de onde? Saiu da sabedoria popular. Não foi invenção do secretário de planejamento nem do prefeito. Eu fui visitar, eu tava fazendo obras de urbanização no Alto da Esperança, fica ao lado do Morro da Conceição, eu tinha conseguido um dinheiro lá do Banco Nacional de Habitação, através de um projeto e nós estamos fazendo as escadarias e, inclusive, usando a mão de obra local. Ai eu fui visitar um dia, com o secretário de planejamento, e ai eu tomei duas lições: uma foi que eu disse “Paulo, esse barracão de obras, quando nós sairmos daqui, o governo sai daqui, a prestação de serviço sai daqui, acabou o barracão de obras”, ele disse “não, mas você pode manter o barracão de obras e a gente pode manter alguns serviços da prefeitura”, eu digo “Pense nisso e vamos fazer isso. Quando terminar as obras ai bota praqui o estagiário de saúde, essa coisa de estagiário de medicina, assistente social” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

Com essas ações, Krause conseguia se tornar, segundo Gomes Filho, militante da Associação de Moradores da UR-03, em depoimento ao historiador Allan Cavalcanti Luna, um “político popular”. Nas suas palavras: “Ele era popular. Não usava terno. Nem na foto dele no palácio. Ele sempre gostou de andar nas comunidades. Era o jeito dele mesmo” (Entrevista concedida a Allan Cavalcanti. Recife, 09/04/2013).

Os barracões ganharam o nome de Núcleos de Planejamento Comunitário e, junto ao Sistema de Ações Comunitárias (SAC), foi por onde se estabeleceu o contato entre a Prefeitura e a comunidade, o canal de comunicação do governo com o povo. Entretanto, Allan Cavalcanti Luna (2013) lembra que além de constituírem entidades paralelas às associações comunitárias que em alguns bairros existiam, os barracões retratavam uma linha de atuação assistencial, como registrado no depoimento de Gustavo Krause, voltadas para cuidados médicos, odontológicos, recreativos, atividades lúdico-culturais, esvaziando o sentido da associação comunitária como espaço de reivindicação e debate.

Levi Gomes, morador do bairro de Casa Amarela na época, revelou a Luna que:

“E estas questões incomodavam muito a prefeitura. Foi uma decisão das forças mais conservadoras, no período que antecede ao governo de Krause, e foi exatamente o governo de Krause que implementou a decisão, que era ter um processo de aproximação das comunidades, exatamente para neutralizar esse poder de pressão que os movimentos tinham. E criaram vários instrumentos [...] Krause, por exemplo, criou em cada um desses lugares onde tinha uma Associação de Moradores ou Centro Comunitário ou um Conselho de Moradores, criou o chamado barracão, que era exatamente um trabalho da prefeitura visando esvaziar a organização.

- Poderia dizer que eram entidades Paralelas?

Eram entidades paralelas. Poderia dizer, não, elas assumiam isso. Davam o nome de União de Moradores e a ideia era formar lideranças alinhadas com o discurso do governo” (GOMES, Entrevista concedida a Allan Cavalcanti. Recife, 15/08/2013. In LUNA, 2013: 78)

Gustavo Krause sabia bem quais eram os significados dos seus atos, seus gestos simbólicos eram pensados. Essa revelação só chegou depois de trinta minutos de conversa, ou melhor, trinta minutos depois dele discorrer ininterruptamente sobre sua gestão. Foi lido por ele

o trecho, já lido por nós, no qual o historiador Denis Bernardes diz que Gustavo Krause foi o “homem momento”, possuidor de “sensibilidade para os novos tempos” na administração da Cidade do Recife. Recebido quase como um elogio, o ex-prefeito então analisou o contexto de forma macro, discorrendo para além do poder local.

É insuspeito. O que é que aconteceu naquela época do ponto de vista macropolítico? Se vivia um momento de abertura política e as pessoas as vezes não entendem que um sistema de poder ele não cai só por conta de forças exógenas. Você tem que comer por dentro. Então, eu tinha, quer dizer, Marco Maciel era um dos instrumentos da abertura. Às vezes a gente tinha que dar um passo atrás para dar dois à frente. O processo de democratização, de redemocratização, não é fácil. Você tá vendo no mundo hoje, não é? Você tá vendo movimentos autoritários. Você tá vendo franjas populistas e autoritárias. A extrema esquerda e a extrema direita, como queira chamar, estão aí. O parlamento alemão, nas últimas eleições, entraram num sei quanto neonazistas. **Então, eu digo, era outra coisa que eu tinha consciência, era que eu tinha que ser um instrumento político de distensão da abertura.** Tanto que participei da primeira eleição de governador, como vice e eu consegui ser o candidato. Então, esse testemunho eu não conhecia, me dá um conforto muito grande, porque é um testemunho insuspeito, não é? E eu vou dizer uma coisa, é uma síntese para mim admirável (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017, grifos nossos).

Refletindo o processo de reabertura política, Francisco Carlos Teixeira da Silva (2013) elencou três atores principais e seus condicionantes a serem considerados na análise da redemocratização no Brasil. Em primeiro lugar a pressão externa e os condicionantes da economia mundial, na qual o Brasil já se inseria de forma determinante e definitiva; logo em seguida os militares e suas imposições institucionais, compreendidos como a corporação e seus organismos; e, por fim, a oposição, representada pelo MDB e seus condicionantes inscritos na cultura política envolvente (2013: 249).

Tal processo é historicamente datado entre 1974 e 1985, porém, foi precedido de outros ensaios de redemocratização do regime, tentados pelo poder militar e malogrados. A condução política da chamada distensão começa a escapar ao controle dos estrategistas de gabinetes e não é mais um jogo cujos desdobramentos podiam ser previstos ou determinados por combinações de peças políticas dentro do sistema. Nas sucessões de Castelo Branco, em 1967, e Médici, entre 1973 e 1974, por exemplo, esboçaram-se propostas de abertura política que foram rapidamente descartadas. Tais insucessos condicionaram fortemente o projeto que afinal seria adotado por Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva⁵¹, com seu caráter lento, gradual e seguro, visando exatamente a evitar os recuos anteriores vividos (SILVA, 2013: 256). Um pouco mais tarde, contudo, com as sucessivas vitórias eleitorais em 1976 e 1979 da oposição, bem como a onda de atentados praticados pelos bolsões radicais que culminariam no atentado do Riocentro, em 1981, e na consequente demissão de Golbery – o percurso da

⁵¹ Foi um general e político brasileiro. Tornou-se reconhecido como um dos principais teóricos da doutrina de segurança nacional, elaborada nos anos 50 pelos militares brasileiros da Escola Superior de Guerra.

redemocratização segue até 1985, quando o poder passa das mãos militares para a sociedade civil, porém, nesse ínterim, ainda há as mobilizações de massa para a grande campanha das Diretas já em 1984, derrotadas pela eleição indireta de Tancredo Neves.

É nesse cenário nacional que Gustavo Krause chefia o executivo municipal da cidade dos rios, pontes e canais. Uma administração com as sensibilidades de alguém que sabia que governava em períodos conturbados e que sua gestão “não era apenas pública, era uma gestão política”. Para ele isso significava uma administração que deveria entender e apoiar o recuo do controle do Estado sobre a economia, o estabelecimento da liberdade de expressão e de organização, entre outras mudanças.

Aquilo, quer dizer, a gestão ela não era apenas uma gestão pública, era uma gestão política, com essa visão inclusiva e distensionando essas tensões que eram políticas e tensões de classe e etc, que perduram e permeiam a vida social. Bom, e aí o meu encantamento pela cultura, o meu encantamento pela cultura e aí a sorte que tive de junto de mim o Luiz Otávio, como secretário de planejamento, o Paulo Roberto, como presidente da [palavra não identificada] e depois secretário de planejamento [Luiz Otavio], e o Leonardo [Dantas]. Porque aí eu fui, aí eu me aproximei de setores da intelectualidade da esquerda, que a gente se encontrava no Sabiá, era no bar, a gente se encontrava, Jomard Muniz de Brito, Paulo Bruscky (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

Aqui chegamos no segundo aspecto essencial que marca a gestão Krause, segundo Denis Bernardes (2013), a “preocupação em explicitar um projeto cultural para o município, afirmando valorizar, promover e proteger sua identidade cultural própria” (2013: 114). Tal como o primeiro aspecto essencial da gestão – a prioridade dada aos problemas sociais da cidade –, aqui também vai ser importante assimilar a maneira de procurar realizar esse objetivo cultural, entendendo novamente os gestos e ações carregadas de simbolismo que podemos ver já quando Krause diz “aí eu me aproximei de setores da intelectualidade da esquerda, que a gente se encontrava no Sabiá, era no bar” e não no Gabinete da Prefeitura.

3.2 POLÍTICA CULTURAL? AS AÇÕES EM CULTURA E ARTE NO RECIFE DO FINAL DOS ANOS 1970

Duas notas são fundamentais para iniciarmos essa conversa e entendermos como a política cultural foi emblemática e simbólica na gestão municipal a partir de 1979. O primeiro aspecto encontramos no *Diário Oficial* do Município do Recife de 16 de abril de 1979, que

meção que “logo após a posse o Prefeito Gustavo Krause foi visitar intelectuais e artistas”⁵². A segunda observação já foi vista no final do tópico anterior: em depoimento Krause revela que se encontrava com artistas e intelectuais fora do Gabinete, no Bar Sabiá, no bairro da Madalena. Nesses encontros, regados a muitos drinques e debates acalorados sobre o papel da cultura e das artes na Cidade do Recife, estavam, por exemplo, os artistas conceituais Paulo Bruscky e Jomard Muniz de Brito, o primeiro um artista multimídia e poeta, o segundo, professor, filósofo, cineasta e também poeta. Ambos politicamente ligados à esquerda, opositores do regime militar e às gestões municipais até então.

Como a Prefeitura buscou realizar suas ações na área da cultura e da arte? Primeiramente, ela dotou-se de um instrumento institucional próprio: a Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR). Refletindo inicialmente com o historiador Denis Bernardes (2013), de imediato vamos ver que essa criação representava, também, o resultado de toda uma trajetória do lugar e do papel da cultura na gestão política da cidade. Antes da Fundação de Cultura, todas as políticas culturais estavam sob a guarda da mesma secretaria que as políticas educacionais da Cidade do Recife, a Secretaria de Educação e Cultura – dentro da secretaria existia também a Fundação Guararapes, responsável pela educação no Município, porém, recebendo, até então, a mesma desatenção das gestões municipais.

Com a FCCR, o poder municipal reconhecia que a cultura não podia continuar objeto de ações esporádicas e descoordenadas e que, sobretudo, ela constituía peça tão fundamental de sua ação política quanto sempre o fora sua intervenção no ordenamento urbano, nos aspectos mais visivelmente materiais da cidade. Neste tópico vamos ver que atuação da Fundação de Cultura se deu tanto no campo da cultura tradicionalmente da elite letrada, através da edição de textos literários e históricos e do incentivo à música clássica, como também no campo da cultura de matriz e expressão popular, mapeando, divulgando, patrocinando manifestações e eventos, com ênfases no carnaval, que tem no frevo uma das maiores criações culturais propriamente recifenses. A preservação do patrimônio histórico e material também mereceu atenção nesta gestão.

Nas palavras do ex-prefeito “a Secretaria de Educação era uma coisa muito frágil. Ela tinha uma fundação muito precária chamada Fundação Guararapes, que cuidava de umas escolinhas e os professores tudo com, era... eram contratos temporários. Era um negócio muito frágil” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017). Também percebendo isso, Leonardo Dantas, convidado para assumir a pasta, solicitou ao Prefeito atenção especial para a cultura, “quando

⁵² BERNARDES, Denis. Recife, o caranguejo e o viaduto. Ed. 2. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013, nota de rodapé, p. 114.

eu cheguei lá, eu disse a Gustavo que eu queria ficar só com a parte de cultura e indiquei Edson Neves para ficar com a parte de educação. Realmente continuou Secretaria de Educação e Cultura, mas se criou a Fundação de Cultura” (DANTAS, Depoimento 15/09/2017). Nas memórias do primeiro diretor executivo da Fundação, aqueles primeiros anos foram períodos áureos.

A Fundação de Cultura funcionou como nunca funcionou, ela nunca mais voltou a ser a Fundação de Cultura. Você, para ter uma ideia, a Orquestra Sinfônica, no último ano que passei lá, em 1982, ela fez 72 apresentações. (...). E o carnaval participação tinha uma comissão espalhada, a agremiação começava a ser julgada na praça Maciel Pinheiro e o último julgamento era no Pátio do Terço, tinham cinco locais de comissão julgando diferente. Era apurado na mesma hora, na madrugada era apurado e na terça-feira de carnaval a gente fazia o carnaval da vitória (...) E criei também o Projeto Espiral, um projeto para a formação de instrumentistas de cordas, os instrumentistas de corda aprendiam sozinho, ele é o professor, nós resolvemos trabalhar com sessenta e oito crianças ao mesmo tempo e nisso aí tive um apoio de Marcos Nobre que dirigia o Instituto Nacional de Música e ele me fez a doação de instrumentos (...). Na área de teatro eu criei o Teatro Apolo, e o Teatro Forte, que nós criamos também o Museu de Cidade. (DANTAS, Depoimento 15/09/2017).⁵³

Antes de esmiuçarmos as políticas culturais da Prefeitura da Cidade do Recife, ou as criações de Leonardo Dantas, entre os anos de 1979 e 1981, tentaremos entender em que contexto nacional estas ações culturais estão inseridas. Assim, vamos agora recompor a cena da política cultural brasileira, para ampliar o entendimento do assunto “política pública cultural”.

De imediato constatamos um aspecto aparentemente paradoxal na história da gestão de cultura no Brasil. José Carlos Durand (2013) nos mostra que foi em dois períodos de regimes autoritários que se registraram os melhores momentos da atuação do governo central em cultura. O primeiro, durante o Estado Novo (1937-1945), e o segundo, na fase de apogeu e declínio do regime militar imposto pelo golpe de estado de 1964 (1974-1984). A inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife está dentro do segundo momento paradoxal.

Segundo Lia Calabre (2007), é durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) que são implantadas o que se pode chamar de primeiras políticas públicas de cultura no Brasil. O exemplo mais clássico dessa ação está na área de preservação do patrimônio material, quando em 1937 foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Desde a década de 1920, os intelectuais modernistas vinham realizando uma forte campanha em favor da preservação das cidades históricas. Outras iniciativas federais do período são a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e do Instituto Nacional do Livro (INL). Em julho de 1938, foi criado o primeiro Conselho Nacional de Cultura.

⁵³ Sobre como ocorreu a entrevista com Leonardo Dantas, ver primeira capítulo, tópico 3.

Ainda sobre esse período, José Carlos Durand lembra que,

Além de haver um clima de modernização profunda da máquina de governo, facilitada por um clima revolucionário, havia um jovem ministro da educação (Gustavo Capanema) que estava pessoalmente identificado com a causa do modernismo e que protegia todos os intelectuais e artistas que considerava de valor, independente de sua origem ideológica, fazendo de seu gabinete o centro de irradiação da inovação estética para o conjunto do país (2013: 70).

No período seguinte, entre 1945 e 1964, podemos destacar a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) que fora fundada em 1958, vinculada ao Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura. Rita Gama Silva (2012) lembra que a CDFB foi estruturada após intensa negociação por intelectuais ligados ao Movimento Folclórico (SILVA, 2012: 57). Entretanto, o grande desenvolvimento na área cultural desse período se deu no campo da iniciativa privada. Algumas instituições como o Museu de Arte de São Paulo (1947), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948), a Fundação Bienal (1962), por exemplo, foram declaradas de utilidade pública e passaram a receber subvenções do governo federal, porém, sempre de maneira descontinuada, nada que se possa chamar de uma política de financiamento ou de manutenção de instituições culturais.

Nesse meio tempo há algumas ações do Governo Federal no tocante à cultura que merecem menção. Em 1953, o Ministério da Educação e Saúde foi desmembrado, surgindo o Ministério da Saúde (MS) e o da Educação e Cultura (MEC), aumentando assim a importância da educação e da cultura no país. Em 1961, o presidente Jânio Quadros recriou o Conselho Nacional de Cultura; a ideia era a da instalação de um órgão responsável pela elaboração de planos nacionais de cultura.

Os rumos da produção cultural foram alterados em 1964 com o início do governo militar. Segundo Lia Calabre (2007) o Estado retomou o projeto de uma maior institucionalização do campo da produção artístico Cultural.

Em meados de 1966, durante o governo de Castelo Branco (1964-1967), foi formada uma comissão para estudar a reformulação do Conselho Nacional de Cultura de maneira a dotá-lo de estrutura que o possibilitasse assumir o papel de elaborador de uma política cultural de alcance nacional (2007: 90).

Da reformulação do Conselho Nacional de Cultura proposto por Castelo Branco, surge o Conselho Federal de Cultura (CFC), composto por 24 membros indicados pelo Presidente da República. Alguns planos de cultura foram apresentados por esse conselho ao governo, em 1968, 1969 e 1973, mas nenhum deles foi integralmente posto em prática. A questão central dos planos era a da recuperação das instituições nacionais – como, por exemplo, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto Nacional do Livro.

Na esteira de José Carlos Durand (2013), percebemos que o comando do regime político decidiu melhorar suas relações com intelectuais e artistas, maciçamente na oposição e na crítica ao governo, dentro e fora do país. Como não havia parlamento aberto para controlar o orçamento e as decisões do executivo, a decisão dos militares de melhorar as relações com artistas e intelectuais permitiu-lhes ampliar o financiamento aos artistas e reforçar a base institucional do Ministério da Educação, sem nenhum embaraço.

Durante muito tempo a estrutura do MEC esteve toda voltada para a área de educação. Somente em 1970 que o Departamento de Assuntos Culturais (DAC) dentro do MEC é criado. Segundo Calabre (2007), a gestão do ministro Ney Braga, durante o governo Geisel (1974-1978), foi um período de efetivo fortalecimento da área da cultura, com a criação de órgãos estatais que passaram a atuar em novas áreas, tais como: o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Para Sérgio Miceli o ministro Ney Braga conseguiu:

Inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo Geisel. Foi a única (sic) vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da cultura, prevendo ainda modalidades de colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios, como por exemplo, o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com secretarias e instituições privadas (MICELI, 1984: 75, in CALABRE, 2007: 91-92).

Nesse mesmo período, tinha início, fora do âmbito do MEC, um projeto que resultou na criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC). O Ministério da Indústria e Comércio e o governo do Distrito Federal firmaram um convênio prevendo a formação de um grupo de trabalho, sob a direção de Aloísio Magalhães, para estudar alguns aspectos e especificidades da cultura e do produto cultural brasileiro. Em 1979, Aloísio criou, já sob a tutela do MEC, a Fundação Nacional Pró-Memória, ampliando o trabalho do CNRC.

O Departamento de Assuntos Culturais foi substituído pela Secretaria de Assuntos Culturais. Dentro da secretaria duas vertentes de atuação foram criadas: uma vertente patrimonial e outra de produção, circulação e consumo da cultura. Assim, “o papel da Secretaria ficava mais fortalecido dentro do MEC” (2007: XX). Em 1981, Aloísio Magalhães assumiu a direção da secretaria que passou a ser chamada Secretaria de Cultura, sendo formada por duas subsecretarias: a de Assuntos Culturais – ligada à FUNARTE e a de Patrimônio ligada ao IPHAN e à Fundação Pró-Memória.

Foi também neste período que cresceu o número de secretarias de cultura e conselhos de cultura de estados e municípios brasileiros. As primeiras secretarias e conselhos de cultura

datam da década de 1960, mas só em 1976 que ocorreu o primeiro encontro de Secretários Estaduais de Cultura, dando origem a um fórum de discussão que se mantém ativo e que muito contribuiu para reforçar a ideia da criação de um ministério independente, criado apenas em 1985, durante o governo do Presidente José Sarney (1985-1990) (CALABRE, 2007).

Apresentado um pouco do cenário das ações de políticas públicas de cultura do Brasil, poderemos agora aprofundar e entender as atuações da Prefeitura da Cidade do Recife no período da implantação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, em 1981. Um primeiro passo nesse caminho é dado ao percebermos que o Conselho Municipal de Cultura da Cidade do Recife surgiu no período de apogeu de secretarias e conselhos de cultura no país, porém, dentro de um contexto específico que movimentou a classe intelectual e política da cidade.

No início da segunda gestão do Prefeito Augusto Lucena (1971-1975), especificamente entre os anos de 1971 e 1973, ocorreu, no centro da Cidade do Recife, uma das mais incisivas intervenções urbanas, com a abertura, o prolongamento e o alargamento da Avenida Dantas Barreto no trecho compreendido entre o pátio da Igreja Nossa Senhora do Carmo e a Praça Sérgio Loreto, atingindo uma área de quase 4 km². De acordo com Luís Domingues do Nascimento (2015), a justificativa para a obra era a necessidade de buscar uma solução capaz de enfrentar o cenário caótico do tráfego de veículos na parte central da cidade e possibilitar uma ligação direta e fluente entre o centro e a zona sul da cidade. A execução dessa obra implicou na demolição do casario de feições coloniais e da Igreja do Bom Jesus dos Martírios, edificação construída entre 1791 e 1796. Os defensores da preservação da Igreja exigiram o seu tombamento como um bem histórico-cultural, “pois ela era a única igreja do Brasil totalmente edificada por escravos” (NASCIMENTO, 2015: 143).

O projeto de abertura da Avenida Dantas Barreto vinha já de longo tempo e fora retomado nos anos setenta. Em 1969, para falar de uma referência mais recente, durante a administração de Geraldo de Magalhães Melo, aventou-se a possibilidade da abertura da avenida, mas através de uma solução que evitasse a demolição da Igreja dos Martírios (BERNARDES, 2013: 101).

O Prefeito Augusto Lucena considerou a questão como inegociável e chegou a afirmar para o Presidente Garrastazu Médici (1969-1974) que caso a igreja fosse tombada e a avenida não fosse construída dentro do plano original isso significaria uma “derrota para a Revolução” (2013: 101), uma derrota para o regime militar. Entidades e pessoas ligadas à preservação e ao culto do passado pernambucano mobilizaram-se contra a demolição da Igreja dos Martírios. A favor da demolição da Igreja, o Prefeito Augusto Lucena angariou dentro da cidade o apoio do sociólogo Gilberto Freyre, dos historiadores Flávio Guerra e Alfredo Carlos Schmalz, do colunista social José de Alencar (o Alex), mais da metade da bancada de vereadores da Câmara

Municipal, da maioria da bancada de deputados estaduais, de alguns deputados federais, algumas entidades religiosas e entidades de classe patronal e empresarial.

Esse episódio foi denominado pelo historiador Denis Bernardes (2013) de “A Batalha dos Martírios” e seu grande vencedor foi o Prefeito do Recife, mas, segundo este historiador “não que, sem antes e em parte para premiar os que deram parecer favorável à demolição, fossem criados o Conselho Municipal de Educação e o Conselho Municipal de Cultura” (2013: 102). Flávio Guerra, autor do livro “Velhas Igrejas e Subúrbios Históricos”⁵⁴, que apoiou a demolição chegando a dar parecer de “desimportância histórica da Igreja dos Martírios”, foi nomeado o primeiro presidente do Conselho Municipal de Cultura do Recife, em 1974.⁵⁵

É dentro de um conturbado episódio que envolveu várias entidades, notadamente o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico e a Delegacia do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, que nasceu o Conselho de Cultura Municipal do Recife. Porém, vale observar que desde a década de 1950 a ação cultural constituía-se parte integrante da gestão política municipal, embora tenha sido também bastante vulnerável às disponibilidades orçamentárias, sendo um dos primeiros setores a ser sacrificado em qualquer cenário de crise. Essa ação cultural tomou diversos aspectos, traduziu-se em ações diferenciadas, conforme as diversas gestões e as conjunturas políticas⁵⁶. Teve um lugar no momento de maior autoritarismo no pós-64, mas sua importância aumenta com o processo de redemocratização, como já vimos, período no qual as ações do Governo Central visaram melhorar suas relações com intelectuais e artistas, maciçamente na oposição e na crítica ao governo.

No Recife, é sob a gestão de Antônio Farias, entre 1975 e 1979, o Prefeito que antecede a administração de Gustavo Krause, que a cultura dá um passo para um lugar de destaque na gestão política municipal. “Um indicador desse fato é a nomeação de Ariano Suassuna para a Secretaria de Educação e Cultura e toda a ação cultural por ele desenvolvida a partir das concepções presentes no chamado Movimento Armorial” (2013: 110-111). Denis Bernardes parece estar certo quando olhamos a matéria “Teatro Apolo pede uma chance para levar cultura ao povo”, do *Diário de Pernambuco*, de 08 de outubro de 1978, a cinco meses do fim da administração Antônio Farias e das ações do escritor na gestão pública municipal.

⁵⁴ Recife: Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, 1960, com prefácio de Gilberto Freyre.

⁵⁵ BERNARDES, Denis. Recife, o caranguejo e o viaduto. Ed. 2. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013, nota de rodapé, página 103.

⁵⁶ BERNARDES, Denis. Recife, o caranguejo e o viaduto. Ed. 2. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013, nota de rodapé, página 110.

A matéria, que inicia lamentando que não havia mais tempo e dinheiro necessários para restaurar o Teatro Apolo ainda na gestão Farias – a matéria indica que o espaço teria que ser quase totalmente construído –, mostra-nos algumas das ações da Secretaria de Educação e Cultura. Celebrava-se, por exemplo, que até dezembro daquele ano seriam concluídas as reformas na concha acústica do Sítio da Trindade, abandonada havia mais de dez anos. “Com capacidade para 800 pessoas, a concha deverá reiniciar as atividades com uma mostra de teatro amador a ser promovido pela Feteape – Federação de Teatro Amador de Pernambuco” (Diário de Pernambuco, 08/10/1978, p. A-9) anunciava o periódico. Outra reforma que celebravam era a do Teatro Santa Isabel e a do Teatro do Parque. A do primeiro concluída “no valor de milhões de cruzeiros”, já a do segundo as obras estavam sendo feitas por etapas, pois a pauta do teatro estava cheia até maio do ano seguinte.

O destaque da política cultural foi tão significativo que Leonardo Dantas, em suas memórias, diz que essas ações se sobrepuseram à atenção para as políticas educacionais e a Secretaria de Educação e Cultura parecia apenas uma Secretaria de Cultura. “Ariano Suassuna era um Secretário de Educação e Cultura, mas era só de cultura, ele não ligava para educação não. Ele entregou a educação à Fundação Guararapes, à Fundação Guararapes” (DANTAS, Depoimento 15/09/2017). Neste contexto, Dantas sugere a criação de um departamento à parte para gerir a cultura. Assim, em 26 de abril, menos de um mês de gestão Krause, a Fundação de Cultura Cidade do Recife foi criada.

A Fundação possuiu uma série de objetivos registrados na Lei nº 12.535 de 1979, que agora iremos especificar. 1) executar programas de recuperação e preservação de documentos, sítios e monumentos históricos da Cidade do Recife; 2) a indução das atividades culturais, com ênfase na cultura popular, consubstanciada no desempenho das seguintes atividades: preservar o universo cultural e a memória Nacional, nos limites da Cidade do Recife; despertar na comunidade o gosto e o amor por sua própria cultura, através de eventos culturais e programas de participação comunitária; 3) incentivar a produção artística e literária, de modo a desenvolver o gosto e a preservação da cultura em suas diversas formas e manifestações; 4) e, por fim, mas não menos importante, realizar programas de criação, recuperação e manutenção das casas de espetáculos da Cidade.

Depois de mais de uma hora de entrevista e ter discorrido sobre todas as realizações da sua gestão, o ex-prefeito foi questionado sobre quais delas ele gostava mais. Gustavo pegou o livro preto que estava em cima da mesa e disse “veja, esse negócio aqui, é porque fica difícil explicar o que é isso, é um negócio que bate muito em mim, principalmente quando eu vejo os

países desenvolvidos, vejo...” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017). Referia-se ao Projeto de Preservação de Sítios Históricos impresso em formato de livro e publicado em 1981.

“Ai vem o que vou lhe mostrar que é uma coisa que pra mim é uma relíquia” Foi assim Gustavo apresentava-nos o livro com o Projeto de Preservação de Sítios Históricos, outorgado como Lei nº 13957, em 26 de setembro de 1979. Nesta Lei, o poder municipal instituiu normas gerais de proteção a sítios, conjuntos antigos, ruínas e edifícios isolados, cujas expressões arquitetônicas ou históricas eram consideradas de real significado para o patrimônio cultural da cidade do Recife. E assim, o Prefeito da Cidade do Recife ficou autorizado a declarar zonas especiais de interesse, salvando áreas de transformações que descaracterizavam a dita personalidade da cidade.

O que é isso? Isso é uma legislação baseado (*sic*) no que mais de moderno existia na época onde nós preservamos e você conhece todos, nós preservamos a partir de 1980, nós preservamos, acho que tem 27 ou 30. (...). Por que o conceito é um conceito moderno? Porque era um conceito que englobava preservação rigorosa com preservação ambiental. (...). Isso é baseado numa coisa, na carta de Veneza de 1964 (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

A Prefeitura do Recife passou a considerar os “sítios históricos” as áreas de valor artístico notável ou que serviram de palco a acontecimentos de reconhecida importância. Os complexos urbanos considerados notáveis, formados com edificações típicas, seja por conterem exemplares de excepcional arquitetura, sejam por constituírem núcleos de expressivos significados históricos, foram considerados “conjuntos antigos” e também merecedores de proteção. As “ruínas” também foram contempladas, sendo consideradas as edificações que, embora estivessem deterioradas, constituíam relíquias evocativas de um acontecimento histórico⁵⁷. Ao esmiuçarmos os detalhes do Projeto de Preservação dos Sítios Históricos, entendemos a empolgação do ex-prefeito no momento do depoimento.

Vamos aos detalhes, a lei nº 13957 de 1979, especifica, por exemplo, que o Chefe do Executivo Municipal estabeleceria Zonas de Preservação (ZP) com seus devidos regulamentos e normas da ocupação dessas áreas. Cada ZP poderia ter uma ou mais Zonas de Proteção Rigorosa e uma Zona de Proteção Ambiental. Em outras palavras, toda ZPR é envolvida por uma Zona de Preservação Ambiental (ZPA), sob o controle de padrões menos rígidos, cuja finalidade é de atenuar as diferenças entre a ambiência da ZPR e o espaço que a circunda, funcionando como faixa de transição de um para outro.

Você tem um círculo e um círculo concêntrico. Você tem que é preservação rigorosa intocável e o que impede que aquilo seja obscurecido. Entendeu? Então, eu tenho uma zona de preservação, por exemplo, o Sítio de Trindade, por exemplo, ele pega um pedaço daquela casa na esquina da Ferreira Lopes, não pode se tocar. Então, tem um...

⁵⁷ Detalhes da lei municipal nº 13957 de 1979.

é um círculo maior. Então, aqui tá, uma coisa linda (sons de páginas sendo viradas) e isso aqui tudo é o perímetro devidamente desenhado (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).



Imagem 6. No detalhe a Zona de Proteção Rigorosa e a Zona de Proteção Ambiental do Sítio da Trindade. Preservação de Sítios Históricos. Acervo: Biblioteca Setorial UFPE-CFCH

No centro da imagem está o Sítio da Trindade, localizado no Bairro de Casa Amarela. O círculo concêntrico traça as ruas que fazem parte da Zona de Preservação Ambiental, trecho que impede a invisibilidade do monumento histórico preservado de forma rigorosa. A imagem, mesmo que numa qualidade longe da ideal, serve como subsídio para o leitor acompanhar mais atentamente a discussão. A evidência documental está disponível apenas para alguém preparado para visitar arquivos nos quais ela esteja guardada, e que possa levar muitas horas para lê-la, enquanto uma pintura ou uma fotografia muitas vezes é facilmente acessível, especialmente em reproduções, e sua mensagem pode ser esquadrinhada com relativa rapidez (BURKE, 2017).

Para preservação do sítio formado pelo bem ou conjunto de bens de valor cultural e seu entorno objetivamente delimitado pelo perímetro da ZP, foi proibida a realização de obras de desmonte, terraplenagem, aterro, desmatamento, incluindo uma derrubada de árvore, bem como qualquer outra modificação do relevo ou da paisagem que interfira na sua ambiência. Foi proibida também a instalação ou permanência de atividade incompatível com a natureza cultural do sítio ou que ponha em risco a sua inteireza e até mesmo a colocação de postes, letreiros, placas, painéis, anúncios ou qualquer forma de publicidade ou propaganda visual.

O proprietário de imóvel situado em ZP que infringisse quaisquer das normas constantes desta Lei, estará sujeito a embargo da obra licenciada em que não estiver sendo obedecido o

projeto aprovado ou as normas da Lei. Por outro lado, ficou o Prefeito da Cidade do Recife autorizado a conceder os benefícios fiscais ao particular que promover a conservação, reparação ou restauração do imóvel de sua propriedade. Por exemplo, isenção do imposto predial pelo prazo de até dois anos.

Como mencionado no tópico anterior, no sábado, 21 de março de 1981, Gustavo Krause completou dois anos à frente do executivo municipal e neste dia o *Diário de Pernambuco* editou um tablóide especial com um resumo dos dois anos de mandato do Prefeito. Neste encarte especial, as ações de preservação e salvaguarda dos sítios históricos também foram exaltadas e nela podemos ver como a sociedade recifense recebia na época estas políticas.

É preciso proteger o verde, para que o progresso não torne a cidade desumana. Foram construídas seis praças. São mais de 120 mil metros quadrados de verde, além da restauração do Jardim Botânico, no Curado, com seus 25 hectares de floresta virgem. O Programa de Preservação de Sítios Históricos já estabeleceu normas de proteção a localidades como Apipucos, Poço da Panela, Arraial Novo do Bom Jesus, Estação Central, entre outros. (Diário de Pernambuco, 21/03/1981).

Assim começava o primeiro dos textos sem título, na parte superior da página dez do encarte especial. “Era preciso proteger e o poder municipal estava protegendo”, esta era a grande mensagem daquela matéria. Novas praças estavam sendo construídas, o Jardim Botânico da cidade foi restaurado, e os sítios históricos eram protegidos. A sequência da matéria mostrava as outras ações de valorização da cultura executadas, ou em processos de conclusão, daqueles dois anos de gestão. “Está sendo concluída uma Galeria de Arte na Rua da Aurora”, a compra de valiosas coleções de pinturas, a restauração do Teatro Apolo. “O festival de frevança divulgou o frevo e o maracatu em todo Brasil e as festas populares tradicionais – São João, Natal e Carnaval – estão merecendo especial atenção da Prefeitura”, anunciava o texto.

A página dez do tablóide especial trazia também alguns parágrafos soltos que especificavam as ações culturais e artísticas realizadas naqueles dois anos. Com a chamada “dar ao povo o que é do povo”, as festas populares foram exaltadas. O Projeto Ciranda trouxe de volta danças e folguedos populares e as retretas retornaram as praças. Natal, com o seu simbolismo e colorido especial fazia parte da programação da Fundação de Cultura, porém, o São João e o Carnaval foram os que mereceram destaque no jornal. Ao que consta, “os festejos juninos conservaram suas características populares” e a festa se espalhou pelos arraiais da Torre, Pátio de São Pedro, Sítio da trindade, Praça de Boa Viagem, Largo Dom Luiz e Beberibe. Nestes locais realizaram-se quadrilhas, casamentos matutos, coco-de-roda, solta balões e queima da fogueira. “Durante o ciclo junino foram apresentadas 20 exibições de peças ‘O encontro de Cobra Choca com o Sertanejo valente’, dramatização de folhetos de cordel,

apresentando uma rica variedade das nossas manifestações populares” (Diário de Pernambuco, 21/03/1981).

O carnaval veio com o slogan “carnaval participativo”, exaltava-se o fim das passarelas nos festejos de Momo. No Pátio de São Pedro, transformado no “Quartel-General da Folia”, realizou-se bailes populares durante o tríduo momesco, com duas orquestras de frevo que tocaram, ininterruptamente, até o amanhecer da quarta-feira. Nas memórias de Leonardo Dantas, “A marca de Gustavo era o frevo, era viva o Recife ‘O Recife acordou deu bom dia encontrou todo o povo na rua’ [cantado]” (DANTAS, Depoimento 15/09/2017). A imprensa⁵⁸ anunciava na época que, com apoio de empresas nacionais, estas festas foram divulgadas pela televisão em cinco capitais brasileiras: Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, e Porto Alegre, visando estimular o turismo na Cidade. Leonardo Dantas, em seu depoimento diz que o Banco Banorte era parceiro do projeto do Frevança, suas agências eram posto de inscrição, motivo de ter gente no país todo fazendo frevo e vindo ao Recife defender seu frevo no festival.

O Frevança foi um festival de música no qual reinavam apenas o frevo e o maracatu. Surgem nesse festival Antônio Nóbrega, Nando Cordel. Já Getúlio Cavalcanti e Capiba, por exemplo, aparecem como referências para os jovens e ganham prêmios. Muitos frevos foram compostos e chegavam “na boca do povo”. “Se uma música, menino não souber, é porque não é sucesso. Porque você ver o sucesso do ano nas matinês infantil. Hoje nem matinês tem mais”, enfatizou o primeiro diretor executivo da Fundação de Cultura da Cidade do Recife. A narrativa de Leonardo Dantas é carregada de um sentimento de posse. Outra grande criação carnavalesca desse período foi a Frevioca, um carro ornamentado, conduzindo uma orquestra – e, naquela época, impreterivelmente, o cantor Claudionor Germano –, em suas memórias é apresentado como mais uma de suas criações.

Então o carnaval acontecia e com algumas jogadas de carnaval, **eu abri** o carnaval que acontecia em passarelas e **eu fiz o carnaval participação**. E o carnaval participação tinha uma comissão espalhada, a agremiação começava a ser julgada na praça Maciel Pinheiro e o ultimo julgamento era no Pátio do Terço [...]. Então com isso **eu botei** o carnaval dentro do outro e praticamente **eu aumentei em um terço as agremiações no centro do Recife**. E para animar o centro faltava orquestras eu **criei a frevioca**. A frevioca rodava só no centro, ela não ia pra subúrbio, **contratei Claudionor Germano e uma orquestra de 28 músicos** (DANTAS, Depoimento 15/09/2017, grifos nossos)

⁵⁸ Tablóide especial com o balanço dos dois anos de governo Krause, *Diario de Pernambuco*, 21/03/1981, página 10. A matéria que o tablóide destinou à cultura de modo geral não possuiu título e diversos assuntos são apresentados nos parágrafos colocados entre fotos de paisagens, igrejas históricas, cartazes do festival Frevança, por exemplo.

Além de nos mapear as transformações ocorridas com “a festa do povo e para o povo”, o depoimento de Leonardo Dantas nos faz lembrar David Lowenthal (1999) quando este diz que “o passado simplesmente como passado é totalmente incognoscível, somente o passado residualmente preservado no presente é cognoscível” (1999: 47). Em outras palavras, as leituras múltiplas que a vida oferece a todos ao longo dos anos inferem outros significados daquele do passado. Desde o momento inicial da percepção de algo, desencadeia-se uma construção em que as memórias que trazemos atuam reelaborando e ressignificando aquilo que se apresenta aos sentidos. A necessidade de enfatizar suas ações com “eu fiz o carnaval participação”, ou “eu aumentei em um terço as agremiações no centro do Recife”, decorrem mais do que de um sentimento de mérito, porém, sim de um sentimento de ausência de reconhecimento. Percebe-se ao longo de sua fala, um ressentimento, por isso a necessidade de registrar os seus feitos para a Cidade.

Um pouco antes, enquanto discorria sobre sua trajetória profissional, Leonardo dá uma amostra do perfil de sua narrativa dali por diante. Registra que dirigiu a Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco entre 1987 e 2002. “Lá eu fiquei até 2002, quando o PT assumiu o poder e em quatro dias eu estava demitido, depois de ter publicado mais de 372 livros na Editora Massangana, uma marca que ninguém me superou até hoje”. E acrescenta, “eu fui o editor, como dizia, oficial, editor de serviço público que mais editou em tão curto espaço de tempo. Cheguei em 1988 a editar 52 livros no ano, o ano tem 52 semanas” (DANTAS, Depoimento 15/09/2017). Leonardo Dantas trabalhou na FCCR até 2016, quando se aposentou como funcionário público municipal, para ele, esquecido e sem homenagens.

Outra característica da narrativa do primeiro diretor executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife que merece uma observação é sua afinidade para com os números do passado. Segundo narra, a Orquestra Sinfônica em 1982 fez 72 apresentações, mais do que uma apresentação por semana. As escolas de música pernambucana, nas quais se aprende frevo, maracatu e caboclinho, tinham 1118 alunos. Porém, aqui os números interessam pouco. Ponderamos, a partir desses dados tão enfaticamente produzidos pelo depoente, que a criação da Fundação deslocou a cultura para um dos centros de ação na gestão política da cidade. O tablóide ainda mostra que naqueles dois anos de gestão Krause na Prefeitura do Recife, diversos livros de autores pernambucanos foram publicados, Gaspar Barleus, Bernardino Freire de Figueiredo, Mário Sette, José Antônio Gonsalves de Melo Pereira da Costa, Domingos Loureto Couto e Duarte de Albuquerque, entre outros⁵⁹.

⁵⁹ Novamente do tablóide especial com o balanço dos dois anos de governo Krause, *Diário de Pernambuco*, 21/03/1981, página 10.

“Enquanto a Prefeitura prepara a restauração do Teatro Apolo, recuperando um monumento arquitetônico do século XIX, os teatros Santa Isabel e Parque, tiveram suas pautas totalmente preenchidas, durante o ano de 1980” (Diário de Pernambuco, 21/03/1981). O Jornal anuncia que foram 607 apresentações com 138.823 espectadores. A restauração do Teatro Apolo faz parte das memórias do ex-prefeito e do primeiro diretor executivo da Fundação de Cultura municipal. “Sim, o Teatro Apolo, lá na Rua do Apolo, nós restauramos o Teatro Apolo, restauramos o Santa Izabel e o Teatro Apolo. O Teatro Apolo é mais antigo que o Santa Isabel”, pondera Gustavo Krause. Restauração com algumas falhas para Leonardo Dantas, que cuidava da cultura mais de perto, “Com algumas falhas no meu ver, porque os arquitetos colocaram camarins demais para teatro de menos, então, nós perdemos muita caixa de palco do Teatro Apolo, foi uma falha”.

“Quem disse que o povo não gosta de arte?” foi o título da matéria na página sete do encarte especial sobre os dois anos de gestão Krause. “Ao utilizar painéis de propaganda espalhados em diversos bairros da cidade, a Prefeitura transformou o Recife numa grande galeria de arte durante 15 dias de fevereiro” (Diário de Pernambuco, 21/03/1981). O jornal estava se referindo a I Exposição Internacional de Arte-Door, da qual participaram mais de 100 artistas. “Levar a arte ao povo, fugindo do sistema tradicional de mostras artísticas em ambientes fechados, como galerias e museus, foi o principal objetivo da 1 Art-Door”. Outra motivação para a Prefeitura do Recife era “fazer com que o Recife voltasse a funcionar como pólo cultural da região” (Diário de Pernambuco, 21/03/1981).

Segundo a matéria do *Diário de Pernambuco*, e a historiadora Joana D’Arc Lima (2014), pela primeira vez outdoors foram utilizados como meio de expressão visual, possibilitando a uma grande parcela da população acesso a uma mostra de arte. I Exposição Internacional de Arte-Door reuniu artistas de diversas partes do mundo, com trabalhos de colagem, textos, poemas, pinturas e desenhos, entre outras modalidades. Colocados nos painéis de propaganda, principalmente nos corredores de transporte, para possibilitar o acesso ao maior número de pessoas. Destacava o jornal:

Uma iniciativa inédita e arrojada, pois o propósito de realiza-la já tinha dez anos e seus idealizadores, os artistas Paulo Brusky e Daniel Santiago, nunca puderam concretizá-la, por falta de recursos, até que o Prefeito Gustavo Krause encampou a ideia (Diário de Pernambuco, 21/03/1981).

Para Joana D’Arc Lima (2014), a grande chave interpretativa dessa ação artística encabeçada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago é que ela propõe deslocamentos, das pessoas dos seus papéis de moradores e passantes para os de expectadores e participantes mais atentos

do espaço público e das obras ali inseridas como dispositivos da propaganda. Ao transformar outdoors em suporte para obra de arte e a cidade em um grande museu a céu aberto, a I Exposição Internacional de Arte-Door se aproxima da arte conceitual, pois problematiza concepções de arte no senso comum – por exemplo a de que arte é pintura, desenho ou escultura, é autêntica e única e, portanto, executada por artistas singulares e geniais –, além de questionar também o sistema de legitimação.

A arte conceitual é um importante ponto de inflexão, uma alteração radical, profunda e rica em consequências no que diz respeito à definição de artistas, dos modos de produção, recepção e circulação da arte. Isto é, como o esgotamento da crítica formalista, a arte conceitual é capaz de articular uma revisão da narrativa dominante da história da arte e de suas práticas. O período de maior relevância para a arte conceitual coincide com o das ditaduras nos países latino-americanos e do leste europeu. A produção brasileira e latino-americana distingue-se da estadunidense e da europeia pelo acento político. Na América Latina, a arte conceitual pode ser entendida como reação contra os modelos artísticos da Europa e dos EUA, veiculados após a Segunda Guerra como projetos de modernização da região (FREIRE, 2006 In LIMA, 2014).

Francisco Carlos Teixeira da Silva (2013) lembra que o final dos anos 1970 e a década de 1980 assistiram, por toda a América Latina, a um intenso movimento de redemocratização, com a substituição das ditaduras militares que desde várias décadas dominavam o panorama político continental, não sendo o Brasil um caso único ou modelar do processo de transição democrático, embora, é claro, guarde inúmeras especificidades. Entre elas, como já debatemos, o comando do regime político atuou visando melhorar suas relações com intelectuais e artistas, maciçamente na oposição e na crítica ao governo.

Para organização dessa mostra que tomou a cidade em fevereiro de 1981, Gustavo Krause comparecia pessoalmente aos encontros com os artistas, em ato representativo, era o diálogo do Estado ditatorial com a oposição em prol comum, a arte, com o diferencial: fora da formalidade burocrática. As reuniões aconteciam no Bar Sabiá, no bairro da Madalena, com uma grande dose de improvisação e vontade “um dia o Recife coberto de obras plásticas”.

Isso hoje é muito fácil fazer, naquele tempo uma loucura. E a gente conversava, num, era... o Sabiá, era um bar dos irmãos Valença, ali no Sítio dos Valença, e a gente se encontrava pra viabilizar esse projeto, porque a patrulha não ia entender nem as pessoas iam entender nem o povo que me dava sustentação nemo povo que fazia parte do grupo desses artistas essa conversa e esse projeto feito o Arte-Door, chama-se Arte-Door. (...). Era fora da agenda. Eu saía, ia lá pro Sabiá que era na Madalena, a gente se encontrava, assim no fim de tarde, pra poder ajustar o projeto Arte-Door. Eu usei, eu acho, que na época o espaço tinha... foi o pessoal do ESUDA que me ajudou porque você recebia e tinha que ampliar. Você recebia pelo correio as obras e tinha que fazer a ampliação pra poder colocar num outdoor (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

Nesse evento, houve também um ciclo de debates sobre arte contemporânea, com a participação de críticos de São Paulo e do Rio de Janeiro, além do grupo local. Questionado se recordava se suas ações junto aos artistas seguiam recomendações, ou se tinha alguma relação com as dinâmicas do Governo Federal, responde o ex-prefeito,

Olhe, na época, não é? Nós tínhamos uma... em primeiro lugar, eu consegui estabelecer uma relação muito aberta, muito plural, com os artistas, a despeito, afinal se vivia um momento de abertura política, isso facilitava. Evidentemente que as pessoas mais ortodoxas, mais radicais, eu não prestava muita atenção. Achava que a arte, a arte tá acima disso. Não, nunca pedi atestado ideológico, nem título eleitoral pra fazer as coisas. Então eu tive uma relação desde os compositores tradicionais. [...]. Então, eu não tinha... Eu tinha o apoio do governador, quer dizer, eu não sofri. **Do meu lado não sofri nenhum tipo de patrulhamento. Tinha, pra esses assessores, os meus tupamaros,** era olhado meio enviesado por alguns setores mais radicais. Eu não me preocupava muito não. Então eu tive uma, eu diria que eu tive uma relação muito, pra mim foi muito rica, aprendi muito com os artistas. Vou soltar uma frase feita, mas a arte salva (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017, grifo nosso).

Quem tinha, de forma intransigente até 1979, recebido diversos tipos de “patrulhamento” foram os opositores ao Governo. Marcelo Ridenti (2013) lembra que com o Ato Institucional número cinco (AI-5), em dezembro de 1968, “foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros oposicionistas, incluindo artistas”. O regime tinha instituído rígida censura a todos os meios de comunicação. “Por algum tempo, não seria tolerada nenhuma contestação ao governo, nem sequer a do único partido legal de oposição, o moderado Movimento Democrático Brasileiro (MDB. Era época do slogan oficial ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’” (2013: 152).

Assim, o que deveria espantar não é o prefeito não ter recebido “patrulhamento”, mas sim que tenha sentado à mesa com os artistas da cidade. Suas memórias parecem não lembrar, ou entender, que sua gestão, seus atos e ações tão simbólicos, eram frutos de momento nacional. Para governar o Brasil era necessário mudar sua relação com a oposição. No Recife, as ações esporádicas e descoordenadas com a cultura e com os artistas não poderiam mais ocorrer. O poder local viu-se obrigado a criar mecanismos burocráticos – no Recife a Fundação de Cultura Cidade do Recife fez esse papel – e obrigado também a sentar à mesa com a oposição.

Os diálogos com a oposição na gestão Krause foram além dos financiamentos. O Prefeito formou um grupo de assessores um tanto heterogêneo, em suas palavras, “todo tipo de gente”. Exilados regressos, trostkystas e o “escambal”. Esse grupo atuava como conselheiros, nem todos estavam no governo, mas todos tinham importância nas tomadas de decisão de Gustavo. Esse grupo ficou conhecido no período de “Tupamaros de Krause”, com referência ao Movimento de Liberação Nacional - Tupamaros (MLN-T), grupo de guerrilha urbana de tendência marxista-leninista, que operou nas décadas de 1960 e 1970, antes e durante a ditadura

civil-militar no Uruguai (1973-1985). “Agora, brilhantes, brilhantes. Era um grupo meio informal que eu dava tarefas e eles cumpriam, especialmente nesse campo social e nesse campo cultural (...). Viam esse pessoal e o fato de usar barba era bronca. A barba era uma espécie de carimbo ideológico” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

A par de tantas ações culturais do poder municipal e das reflexões de José Carlos Durant (2013), de que como não havia parlamento aberto para controlar o orçamento e as decisões do executivo, a decisão dos militares de melhorar as relações com artistas e intelectuais permitiu-lhes ampliar o financiamento sem complicações. Questionamos o ex-prefeito sobre de onde vinha o dinheiro para essas ações culturais. Sua ponderação foi pragmática, “não são os recursos que restringem ou limitam as decisões, os recursos financeiros, as decisões políticas geram os recursos financeiros”. Segundo ele, essa reflexão não é dele, mas sim de um ex-secretário da Organização do Atlântico Norte, a Otan. Ele diz também que investir na cultura não é caro, “não é caro, não é caro, não é caro”. Repete três vezes. Para Gustavo Krause, o que é fundamental é a definição de uma prioridade política, para assim buscar os recursos. Conta que conseguia dinheiro na Secretaria de Articulação de Estados e Municípios do Ministério do Planejamento, junto aos ministros João Paulo dos Reis Velloso e depois, Delfim Neto. Ou por exemplo no “O Banco Nacional de Habitação na época tinha recursos do fundo de garantia que financiava [...], onde tinha recursos eu ia”.

Aí é quando entra em cena várias coisas. Uma delas – e você falou aqui, quer ser museólogo – um deles é o Museu da Cidade do Recife, o Forte de Cinco Pontas. O Forte de Cinco Pontas era na época, era um prolongamento do Ministério de Planejamento, aí eu fui ao ministro do planejamento que era o Delfim Netto, tá vivo, escrevendo, hoje mesmo escreveu na Folha, 88 anos de idade, um sujeito genial, pode ter todos os feitos do mundo, mas cabeça de gênio. Eu fui lá no ministro, e eu prefeitinho biônico do Nordeste, eu digo “vou falar com o ministro do planejamento”. Vou lá pedir a ele que ele ceda o forte, o forte Frederick Hendrik [...]. Aquilo ali eu recebi do ministro do planejamento, eu digo “tá ok, mas eu outra coisa, eu queria que o senhor bancasse o espetáculo ao ar livre sobre Frei Caneca, O calvário de Frei Caneca”, eu já estava com o Projeto na mão. Zé Pimentel tinha feito, o pessoal de Nova Jerusalém. Porque Frei Caneca foi arcabuzado ali no dia 13 de janeiro. Ai ele disse “tá certo, vai timbora, vai timbora” [fazendo gestos com a mão de quem manda a outra pessoa sair].

Eduardo Castro: Antes que peça mais (risos).

Gustavo Krause: É, antes que peça mais. Aquilo era um tiquinho pra ele. E eu comecei, né? “Ministro, eu só estou vindo aqui, o senhor tem mil questões, a minha questão não é uma questão, e outra coisa, o senhor é humanista”, e é verdade, “o senhor é humanista, então não faz sentido ter um forte como local de uma repartição pública, ela é outra repartição pública, é outro espaço público”. E aí, vem dentro dessa linha, vem a questão da Galeria Metropolitana de Arte, que começou no governo de Antônio Farias, que tinha como secretário de cultura Ariano Suassuna” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

Outra característica que se pode apontar da narrativa do ex-prefeito entrevistado é “falar o que se quer ouvir”. Sempre que pode ele inclui o interlocutor na história contada, vai

emendando assunto até chegar nos pontos principais de cada tema. Importante que se diga, o ultimo excerto é contado com aproximadamente trinta minutos de entrevista, quando começa a falar de suas realizações de âmbito cultural e depois de falar da I Exposição Internacional de Arte-Door.

Neste instante Gustavo Krause põe em cena uma novidade para a investigação: o projeto da implantação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, na verdade, tem início na gestão anterior, na gestão de Antônio Farias (1975-1979). “-Eduardo Castro: A galeria estava quase pronta? -Gustavo Krause: Tava. Tava sendo feita. Quem inaugurou foi eu. Mas eu tenho que dizer que ela, a Galeria, ela começou no governo de Antônio Farias”. Até então nenhuma referência tinha sido feita à gestão de Antônio Farias e Ariano Suassuna sobre a implantação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Nos jornais da época da inauguração, 1981, e na literatura sobre a inauguração nada é mencionado. A entrevista de Leonardo Dantas, por exemplo, anula qualquer possibilidade de um projeto anterior e sugere que partiu dele a ideia de ocupar o casarão do século XIX as margens do rio Capibaribe com arte e cultura.

A URB nos entregou restaurado o prédio, restaurado da antiga sede da Prefeitura do Recife. Que é um edifício que fora no passado o Clube Internacional do Recife. Foi a segunda sede do Clube Internacional do Recife. Eu achei aquele prédio... uma agressão à arquitetura colocar uma repartição ali naquele prédio. Como eu tinha passado quatro meses nos Estados Unidos fazendo um seminário de administrador em artes, era um curso de quatro meses em forma de seminário. Eu vim muito empolgado com o *Metropolitan*, o *Museu Metropolitan* de Nova York. Nem se compara, mas eu gostei do nome (DANTAS, Depoimento 15/09/2017).

Leonardo Dantas sugere que o casario da rua da Aurora restaurado voltaria a ser uma repartição pública, como fora anos antes a Secretaria de Finanças do Município. Dantas nos faz ver que memória também é magia “O que nomeia a magia é a incompletude. Se tudo estivesse definido e acabado, não haveria a magia. Como uma fabricação idealizada de qualquer coisa, e a mania que se tem de estar tangenciando o absoluto” (REZENDE, 2010: 112). Só quando entendemos que a história não é absoluta, que o historiador não é absoluto, é que produziremos análises mais profícuas das entrevistas de história oral. Leonardo Dantas seduz, esquece, é mágico. É autor de diversos livros sobre a História de Pernambuco e do Nordeste, ouvi-lo é percorrer um crivo de muitos giros. Porém, a responsabilidade do pesquisador é grande em relação ao amanhã, o conhecimento que produz, e ao ontem, o passado. Ele deve duvidar da sua fonte, não importa qual seja. A pesquisa anda na desconfiança ou no diálogo que cada fonte puxa com a outra.

Como vimos, é sob a administração de Antônio Farias que a cultura dá um grande passo de destaque na gestão política municipal. As intenções de ocupar a antiga sede da Prefeitura do

Recife com arte e cultura também tem início com Farias e Ariano Suassuna, o Secretário de Educação e Cultura. “Sobrado da Prefeitura é o novo Centro de Cultura”, estampou o título a matéria do *Diario de Pernambuco*, em 14 de setembro de 1975, primeiro ano de gestão Antônio Farias. As intenções eram transformar o sobrado em um centro municipal de educação e cultura. Afirmava a matéria: “Ariano Suassuna, está concluindo estudos que permitam construir ali um cinema (filmes de arte) e um teatro para representações cênicas e concertos de câmara.” (*Diario de Pernambuco*, 14/09/1975, terceiro caderno, página 5). Além disso, cogitava-se a instalação no Centro Cultural da biblioteca do Teatro Santa Isabel e a pinacoteca municipal, localizada no Teatro do Parque.

Em março de 1976, o MEC autorizou os recursos financeiros para concretizar a restauração do casarão da Rua da Aurora e sua transformação em Centro Cultural Municipal. O projeto para o espaço incluía um auditório (300 cadeiras) para exibição de cinema de arte, teatro e concertos musicais. Em outras dependências seriam construídas salas de balé e para ensaio de canto. O projeto previa igualmente uma sala destinada à musicologia, com fitas (músicas folclóricas) à disposição dos estudiosos (*Diario de Pernambuco*, 06/03/1976, segundo caderno, página 9).

O período de restauração do prédio ultrapassou em muito o tempo da gestão Antônio Farias e os anseios de Ariano Suassuna foram substituídos pela “criação” de Leonardo Dantas, já na gestão Krause. Porém, antes das escolhas de Dantas sobre a ocupação daquele casarão, outras ideias surgiram. Por exemplo, em 22 de março de 1980, com um ano da administração de Gustavo Krause, o *Diario de Pernambuco*⁶⁰, fez uma matéria valorizando todas as ações culturais realizadas até ali. Entre elas, aparece a notícia dos investimentos de restauração da antiga sede da Prefeitura e o anúncio de que em breve seria instalado naquele local o “Museu Cultural da Cidade do Recife”⁶¹.

Essas novas informações nos fazem perceber que as intenções de transformar o espaço em centro cultural já existiam, perdurando até 1980, mas o modelo implantado foi realmente o das aspirações do diretor-executivo da Fundação de Cultura, Leonardo Dantas. Aqui também entendemos porque Gustavo Krause convidou o escritor e teatrólogo, antigo Secretário de Educação e Cultura do município para discursar na solenidade de inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, na noite de 27 de março de 1981. Naquela noite, Ariano

⁶⁰ As pesquisas mostraram que o periódico *Diario de Pernambuco* acompanhou e valorizou atentamente as ações da gestão Krause, elaborando edições especial comemorativas do primeiro e do segundo ano de administração do prefeito.

⁶¹ “Ao povo o que sempre foi do povo”. *Diario de Pernambuco*, 22/03/1980, página 14

ponderou a valorização e incentivo que a Galeria traria aos artistas, “que muito reivindicavam um local oficial para expor os seus trabalhos”.⁶²

3.3 DINÂMICA ARTÍSTICA E A CHEGADA DE UM MUSEU DE ARTE

Até aqui, passeamos sobre a cidade do Recife na perspectiva da ação do Governo Municipal sobre a cultura e, em especial, sobre os artistas. O ponto de chegada foi a percepção de que a criação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife (GMAR) fez parte de um projeto cultural maior da Prefeitura, que incluiu também a revalorização das festas populares – como o Carnaval, o São João e o Natal – e a reconquista e preservação dos sítios e monumentos históricos; projeto realizado dentro de um contexto de reaproximação do Estado com o povo, durante o fim do Regime Militar, entre 1979 e 1985. Nosso olhar agora se volta para o público ao qual se destinava a criação daquele espaço, os artistas. Para dar início, vale recordar que na noite de inauguração, a 27 de março de 1981, quem discursou em nome da comunidade recifense foi o teatrólogo e escritor Ariano Suassuna, citando a valorização e o incentivo que a Galeria Metropolitana ia trazer aos criadores, “que há muito reivindicavam um local oficial para expor seus trabalhos”, segundo registro do *Diário de Pernambuco* (28/03/1981, p. A-32).

O texto proferido pela autoridade durante uma inauguração permeia, quase sempre, a necessidade daquela construção, e ao que percebemos, não foi diferente no pronunciamento do escritor. Como já mencionado *en passant* no início do primeiro capítulo do presente trabalho, o que devemos destacar na preleção de Ariano Suassuna, é que este espaço museológico oficial destinado às artes há muito era reivindicado pelos artistas.

No dia da inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, o *Jornal do Commercio* deu nota de capa, uma matéria na página nove e, ainda, uma nota no *Caderno C* (dedicado à cultura e à coluna social) do Jornal. Na nota de capa, o periódico também expressou que o espaço era aguardado para os artistas da cidade. “Os meios artístico e culturais do Recife verão concretizar-se hoje, às 18h, sua mais importante aspiração nos últimos 20 anos: a Galeria Metropolitana de Arte que o Prefeito Gustavo Krause vai inaugurar” (*Jornal do Commercio*, 27/03/1981, capa). “Prefeitura abre a Galeria de Arte”, é o título da matéria que ocupa um terço da página 9, e traz fotografias da fachada do prédio e uma foto da exposição, mostrando uma obra de Vicente do Rego Monteiro – todavia não há legendas nas fotos. Nessa matéria, a

⁶² “Roberto Magalhães inaugura Galeria”, *Diário de Pernambuco*, 28/03/81, página A-32.

abertura da Instituição é apresentada como um anseio dos artistas da cidade, “antiga reivindicação de pintores, escultores, gravadores e demais artistas plásticos do Recife, que não dispunham de nenhum espaço mantido pelo poder Público especificamente para divulgar sua produção artística” (Jornal do Commercio, 27/03/1981, p. 9), ao que indicava, a GMAR vinha para preencher esse vazio de espaço institucional público de divulgação artística.

O sociólogo Howard Becker (2010) diz que “pós a conclusão de uma obra, os artistas precisam de a difundir, de encontrar um mecanismo de distribuição que a torne acessível às pessoas suscetíveis de a apreciarem” (2010: 99). As questões que nos tomam são: houve essa reivindicação por um espaço de difusão artística pelos artistas da cidade? Quais os gestos e dinâmicas dos artistas em prol dessa exigência? E, também, quais os significados que circunscreve a aquisição da série *Cenas da Vida Brasileira* para os artistas e para a Galeria?⁶³ Estas são as questões chave que nortearão nossa narrativa a partir de agora.

O também sociólogo Eduardo Dimitrov (2013) nos oferece as primeiras pistas em relação a essas questões quando nos apresenta o trabalho desenvolvido pela artista Ladjane Bandeira junto à imprensa. A artista e escritora, nascida na cidade de Nazaré da Mata, Pernambuco, em 1927⁶⁴, a partir de 1948 foi responsável pelas páginas de arte do *Diário da Noite* e do *Jornal do Commercio*, além de suplementos literários, como a revista *Nordeste*, todos do grupo editorial *Jornal do Commercio* ao qual Ladjane esteve ligada até a década de 1980.

Segundo o sociólogo, “integrante da *Sociedade de Arte Moderna do Recife*, Ladjane fez da página Arte, do *Jornal do Commercio*, um instrumento da nova organização dos artistas” (DIMITROV, 2013: 211). Por um lado, sua coluna funcionou como um espaço aglutinador do debate a respeito do que deveria ser a arte moderna em Pernambuco. Por outro, buscou institucionalizar as artes pelos inúmeros artigos dedicados a mapear as dificuldades impostas para o seu fortalecimento. Entre essas queixas, Eduardo Dimitrov destaca que esteve presente a luta política em torno da construção de museus e galerias, por exemplo, como pela própria existência da página, fundamental por ser também um meio de reprodução de trabalhos dos

⁶³ Como sabemos, a série *Cenas da Vida Brasileira 1930-1954* foi realizada entre 1974 e 1976, e lançada no mesmo ano, primeiro no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e em seguida no Museu de Arte de São Paulo. Quatro anos após o lançamento, em 1980, a Prefeitura do Recife adquiriu a série e esta foi ocupar as paredes da Galeria Metropolitana de Arte do Recife

⁶⁴ “No ano de 1948, Ladjane Bandeira, uma jovem recém-chegada ao Recife, faz uma exposição individual na Faculdade de Direito e participação do *I Salão de Poesia do Recife* com alguns desenhos. (...). O fato de ter estudado, ainda em Nazaré da Mata, no colégio dirigido pelo padre João Mota, irmão de Mauro Mota, e ter sido aluna do padre Daniel, certamente abriu as portas para a jovem no Recife. (...). A visibilidade na imprensa muito provavelmente colaborou para se aproximar de artistas como Abelardo da Hora e Hélio Feijó” (DIMITROV, 2013: 206-204). Ladjane Bandeira faleceu no Recife, em 1999.

artistas e, consequentemente, criadora de um repertório iconográfico em uma cidade carente de locais expositivos.

É necessário aqui um comentário breve sobre dois movimentos importantes para a história brasileira das artes plásticas sediada em Pernambuco, a *Sociedade de Arte Moderna do Recife* (SAMR) e o *Atelier Coletivo*, grupos que Ladjane foi fundadora e integrante. A criação da SAMR, em 1948⁶⁵, marcou um rompimento com o sistema acadêmico de ensino implantado pela Escola de Belas Artes de Pernambuco. Tratou-se de um dos primeiros movimentos de artistas organizados na capital pernambucana, responsável, entre outros, pelos 3º e 4º Salões de Arte Moderna, como continuação dos 1º e 2º Salões dos Independentes da década anterior.

Recorda seu Wilton,

E na criação da Sociedade de Arte Moderna tinha a turma jovem, tinha a turma mais antiga, que era Lula Cardoso Ayres, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Percy Lau – que era um pintor peruano – eu tenho até um desenho de Percy Lau da época, Hélio Feijó, Ladjane Bandeira que tinha vindo do interior e fazia pintura com Hélio Feijó, no ateliê de Hélio, e vários outros artistas que não me recordo assim de nome. Em 1949, a sociedade de arte moderna foi instalada com a instalação do 4º Salão de Arte Moderna do Recife, em 1949, onde reuniu os melhores artistas de Pernambuco que gostavam de Arte Moderna e nesse período nós resolvemos criar cursos, exatamente pra ala jovem, que a gente chamava de jardim da infância. Era eu, Wellington, Ionaldo. Tava num período assim, 49, eu por exemplo, nasci em 1933 pra 49, eu tava com uns 17, 18 anos (SOUZA, Depoimento, 04/10/2017).

Uma importante ação dessa Sociedade de artistas foi a criação de cursos de pintura e desenhos, entre 1950 e 1951, ministrados pelos artistas Reynaldo Fonseca, Darel Valença e Abelardo da Hora. O curso ocorreu numa das salas do Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco, e “quando vinha tomando um impulso enorme, a direção do Liceu solicita o espaço de volta e tudo parou” (SOUZA, 2001). O que parecia o fim, foi só o começo do que depois ganhou o nome de *Atelier Coletivo*:

Daí ter nascido a ideia de um outro espaço. Na verdade, ninguém sabe quem foi o pai. Nasceu a ideia do Atelier Coletivo. Acho que foi coletiva. E, alguém disse: “E se a gente fizesse uma cota e alugasse uma casa? – Porque? E se fez uma relação do preço do aluguel, da luz, água, etc., e Wellington disse: - Milagre, sobrou dinheiro até para material”. Foi uma festa. Lembro-me bem, pareciam uns loucos procurando casa. Paramos na de número 57, da Rua da Soledade e no dia 5 de janeiro tomamos posse da casa. Não lembro quanto era o aluguel. O fato é que ali era o ponto de partida para o trabalho de estudos sobre Arte (SOUZA, Wilton. Catálogo da exposição “Ateliê Pernambuco: Homenagem a Bajado e acervo do Mamam”. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2001).

⁶⁵ Para Josefa Juany (2017), “o ano de 1948, é significativo para refletir sobre a abertura e a dinâmica no campo das artes plásticas como espaço de possíveis. Em um mesmo ano, têm-se duas exposições relevantes que repercutiram na imprensa de variadas maneiras, seja pelos traços e motivos expostos ou pela quantidade expressiva de público visitante. A exposição de Cícero Dias com a retrospectiva de seus trabalhos e a exposição de esculturas de Abelardo da Hora, na Associação dos Empregados do Comércio, na Rua da Imperatriz, região central do Recife” (2017: 81-82).

O artista José Cláudio atribui a esse movimento, e principalmente à figura de Abelardo Rodrigues, um papel divisor de águas na história da pintura pernambucana (DIMITROV, 2013). Em depoimento, Wilton de Souza revelou que a união desses artistas, como Abelardo da Hora, Hélio Feijó, Ladjane Bandeira, Gilvan Samico, Ionaldo, Ivan Carneiro, Wellington Virgolino e Reynaldo Fonseca, era, também, uma resposta à falta de incentivo do poder público aos artistas. “O único espaço que existia era através do Estado. Mas acho que naquela época não era o Estado porque o salão era patrocinado pela Universidade Federal do Recife, hoje Universidade Federal de Pernambuco”,

No salão nós reunimos trabalhos meu, de Abelardo, Wellington, Zé Claudio, pessoal todinho do ateliê. E nos inscrevemos, levamos os trabalhos e houve uma briga porque houve o protesto do pessoal da Escola de Belas Artes, principalmente dos mestres, Murilo LaGrecia, Baltazar da Câmara, Mário Nunes, e outros tantos que tavam acostumados a ganhar grandes pinturas, esculturas. Nesse ano foi tudo pra o pessoal do Ateliê Coletivo. Ai foi um protesto. O Ateliê subiu assim de cotação e a imprensa foi em cima da gente e elevou o nome da gente. (SOUZA, Depoimento, 04/10/2017).⁶⁶

Para Seu Wilton, as ações de luta, encabeçadas por Ladjane Bandeira junto à imprensa, em busca da institucionalização das artes no estado de Pernambuco, faziam parte de um projeto maior que teve na *Sociedade de Arte Moderna do Recife* e depois no *Atelier Coletivo* locus produtores de vivências e desejos artísticos profissionais. Apresentados esses dois movimentos coletivos, percebemos que o trabalho desenvolvido pela artista e escritora Ladjane Bandeira atravessou quatro décadas. Dessa forma, entendemos que para Eduardo Dimitrov (2013) “Ladjane exerceu, direta e indiretamente, um papel na escrita da história da arte em Pernambuco” (2013: 210).

“Ela publicava uma página inteira sobre arte. Então, a função dela foi começar a fazer uma programação de entrevistas com os artistas”, recorda em depoimento o colega artista, Wilton de Souza. Continua ele,

[Ladjane Bandeira] foi uma das criadoras da *Sociedade de Arte Moderna* e não queria que a *Sociedade* morresse. Então, todos os entrevistados, uma das perguntas [era sobre a carência de espaços expositivos na cidade e os entrevistados] frisavam sobre a criação, [a] necessidade de um espaço de arte. Criar um mercado de arte, um espaço. (SOUZA, Depoimento, 04/10/2017).

⁶⁶ Refletindo a partir dos anos 1980, mas com reflexões de trajetória que inclui um olhar atento as décadas anteriores, a historiadora Joana D’Arc Lima (2011) articula que, institucionalmente, os salões de arte tiveram um papel importante nesse período, porque eram dispositivos de mostras, de circulação, de formação e recuperação do que se produzia no Brasil e a que não se tinha acesso fácil localmente. Mesmo assim, muito recortados e mediados pelas escolhas das comissões de seleção, os salões eram como vitrines do panorama das artes plásticas brasileiras. Cito os exemplos do Salão Nacional, que acontecia anualmente no Rio de Janeiro, e do São de Arte de Pernambuco, que era uma grande mostra no âmbito regional, em que expunham jovens artistas de outras regiões, mas poucos, muito poucos.

A escassez de pontos de exposição de arte presente em Pernambuco durante os anos de 1950 e 1960, pode ser assemelhada, grosso modo, à vivida em São Paulo antes do Museu de Arte de São Paulo (1947) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948). Fernanda Tozzo Machado (2009), antes de analisar a formação dos acervos destes dois museus, percebeu essa lacuna no mundo artístico no começo da década de 1940: faltavam espaços de exposição de arte com obras modernas de artistas nacionais e internacionais que trouxessem e permitissem um efetivo intercâmbio com as últimas tendências, para contemplação e conhecimento dos brasileiros.

Fernanda Machado (2009) percebe que entre os grupos de entusiastas dispostos a criar espaços de exposição de obras de arte modernas na capital paulista, encontravam-se os artistas plásticos que desenvolviam concepções artísticas modernas. O mesmo que ocorre na capital pernambucana com a criação da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Esses artistas, ou mesmo grupos de artistas – como no caso da SAMR –, se esforçavam por conseguir locais de exposição que poderiam ser ou não para comercialização no mercado de compra e venda de obras de arte e tinham como intenção primordial a valorização de seu trabalho.

O mercado de arte de Recife nunca se mostrou tão presente e influente no percurso das artes plásticas no Estado quanto ocorreu e ocorre em outros lugares, como São Paulo onde elas “preenchiavam uma importante função quanto à comercialização de obras de arte para os colecionadores e, no geral, se apresentavam semelhantes às dos dias atuais, onde o artista expõe e a venda fica comissionada à galeria” (MACHADO, 2009: 12). O surgimento de galerias de arte em Recife, por exemplo, ocorreu somente a partir da segunda metade do século XX, pós a formação da SAMR e do Ateliê Coletivo – e de outros importantes coletivos sediados em Olinda⁶⁷ –, ainda que de forma incipiente e ligada ao mercado de ambientação e decoração.

Segundo Clarissa Diniz (2008), o primeiro conjunto de galerias comerciais profissionais no Recife nasceu apenas a partir da década de 1970, e até então, a venda de uma obra de arte era um acontecimento tão esporádico que se tornava, segundo o artista José Cláudio, motivo de comemoração entre os colegas: “Quando eu comecei, nunca tinha visto ninguém que tivesse

⁶⁷ Para não correr o risco da superficialidade, fixamo-nos nos projetos coletivos desenvolvidos na capital pernambucana, todavia, é sabido que Olinda também reuniu grupos de grandes artistas que criaram locais coletivos como forma de se fortalecerem ante a carência de apoio do poder público e espaços expositivos. Por exemplo, a *Oficina 154*, na rua de São Bento, nº 154 e o *Ateliê + 10*, na rua do Amparo, 164. A *Oficina 154*, instalada em sobrado que havia pertencido ao escultor Corbiniano Lins, foi formada inicialmente por Ypiranga Filho, José Tavares, Tiago Amorim, Ghita Charifker e Roberto Amorim. Do núcleo inicial do *Atelier + 10* participam João Câmara Filho, Anchises Azevedo, Wellington Virgolino, Maria Carmen, José Cláudio, Montez Magno, Liêdo Maranhão e Vicente do Rego Monteiro.

vendido ou comprado quadros. Era puro romantismo” (CLÁUDIO, José, 2006 Apud, DINIZ, 2008: 102).

Na década de 1970, com o relativo desenvolvimento econômico de Pernambuco, com o crescimento de sua capital e a crescente urbanização, com uma contínua expansão do número de artistas, a “alta sociedade” pernambucana pareceu ter seu interesse despertado pelas artes plásticas, e, a partir de então, algumas lojas de decoração ou joalherias que anteriormente utilizavam pinturas apenas como “enfeite” iniciaram-se no comércio direto da obra de arte, grandemente influenciadas pelos artistas que junto a elas trabalhavam como consultores, decoradores, desenhistas, arquitetos (DINIZ, 2008: 102-103).

Os mundos da arte (BECKER, 2010) plenamente desenvolvidos criam sistemas de distribuição que integram os artistas na economia da sua sociedade, põem as obras à disposição dos públicos que as apreciam e que estão preparados para as compras a um preço que permita aos artistas continuarem os seus trabalhos. Geralmente, quem deles se ocupa são os intermediários especializados que, por vezes, obedecem a interesses diferentes dos interesses dos artistas de quem divulgam as obras (2010: 99).

As obras de arte trazem sempre a marca do sistema que lhes asseguram a distribuição, mas em graus diversos. “Quando os artistas não vivem da atividade artística, a influência do sistema de distribuição é mínima”, afirma o sociólogo Howard Becker (2010), e continua: “Quando trabalham expressamente para um cliente, essa influência atinge um máximo” (2010: 100). Talvez o mais conhecido deles em Recife tenha sido Wellington Virgolino⁶⁸, integrante do *Atelier Coletivo*, que em conjunto com *marchand* Carlos Ranulpho, instaurou aqui, no início da década de 70, um novo tipo de relacionamento artista-mercado. Dentre outras novidades, a dupla Virgolino e Ranulpho foi responsável pela implantação do modelo de “exclusividade artística”⁶⁹, causando, então, inúmeras polêmicas, ao tratar sem maiores mitificações a condição profissional do artista plástico.

Aprovado para participação na VI Bienal de São Paulo em 1961, Wellington viu seus dois quadros, *Duas Meninas* e *Menino com Pássaro*, serem associados aos primitivistas. Ao procurar a organização do evento para tentar consertar o mal-entendido, descobriu que seus dois quadros haviam sido vendidos, o que mudou completamente o seu humor. Virgolino

⁶⁸ Wellington Virgolino é irmão mais velho do pintor Wilton de Souza, para este, aquele foi seu primeiro mestre. O sociólogo Eduardo Dimitrov (2010), diz que a carreira de pintor profissional começou a ser vislumbrada em função dos diferentes prêmios nos salões estaduais e das vendas que conseguiu emplacar no final da década de 1950. Mas foi com a exposição de dois quadros na VI Bienal em 1961 que sua vida profissional foi alavancada.

⁶⁹ Segundo Clarissa Diniz, no modelo de exclusividade – criado pelo marchand francês Durand-Ruel – a galeria detém o monopólio da produção de seus artistas (ou dos artistas com os quais possui “contrato de exclusividade”), pagando, em troca, uma quantia mensal aos seus artistas como numa relação assalariada.

passou a trabalhar, executando suas telas com temas sobre crianças brincando com flores – iniciadas nos quadros de *Rosalinda e Rosalina*. Crianças e flores bem coloridas seriam a marca da sua exposição individual de estreia na Galeria Astréia, em São Paulo (DIMITROV, 2013).⁷⁰

Ainda segundo Eduardo Dimitrov (2013), o período que vai da exposição na *VI Bienal* até a sua atuação exclusiva na Galeria de Arte Ranulpho, em 1969, coincide justamente com os anos em que José Cláudio, Montez Magno, Anchises Azevedo e Ladjane Bandeira militam por uma autonomização da linguagem pictórica. Assim, a adequação de Virgolino ao mercado de arte gerou desconforto entre seus colegas. Alguns dizem que ele estaria repetindo uma fórmula apenas para vender quadros e afastando-se da arte.

Adoro a sociedade de consumo. Vivo dela e não me sinto humilhado. Faço quadros para vender, se compram, ótimo. São meus amigos e muito inteligentes. Quem acha que se humilha quando vende um quadro que vá para a... adoro mecenas e *marchands*. Adoro todo mundo que me elogia e sobretudo me compra e torna a comprar. [...]. Vigarista é quem não é artista e se faz passar por tal. Seja de vanguarda, retaguarda, armorial, o diabo. (VIRGOLINO, Wellington. In: CRAVEIRO, Paulo Fernando. WV adora quem o consome. *Diário de Pernambuco*. Recife, 19 jan. 1974. Segundo Caderno. p. 6).

O relacionamento artista-mercado, da “sociedade do consumo”, vivido e defendido por Wellington Virgolino em parceria com o dono da Galeria de Arte Ranulpho é denominado de “sistema de comercialização” por Howard Becker (2010). Nele os artistas produzem obras que são vendidas ou difundidas publicamente. O sociólogo apresenta algumas proposições relativamente simples que permitem circunscrever o funcionamento de um sistema de comercialização. Primeiro a procura efetiva é criada pelo conjunto de pessoas dispostas a dar dinheiro por obras de arte; em seguida, elas procuram aquilo que aprenderam a apreciar e a desejar, fundadas na sua educação e vivência; em terceiro lugar, os preços são submetidos à lei da oferta e da procura; em quarto, as obras que o sistema contempla são aquelas que podem distribuir de maneira suficientemente rentável para continuar a funcionar (2010: 102).

Em suas pesquisas, Clarissa Diniz (2008) contabilizou, em 1979, “21 galerias comerciais profissionais atuantes no sistema de arte de Recife e Olinda” (2008: 1004). O que nos leva a acreditar que o “sistema de comercialização” estava sendo forjado no Recife, naqueles anos que antecederam a criação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, em 1981. A mesma pesquisadora percebe que nessa década as exposições dos artistas consagrados vendiam consideravelmente. Em depoimento concedido a ela, o artista Renato Valle afirmou

⁷⁰ Os planos multifacetados, as cores em tom pastele os dramas sociais deram lugar a personagens arredondados, temas amenos; o pintor explora cada vez mais as cores vivas (DIMITROV, 2013: 120).

sobre esse período: “a gente vendia bem, vendia regularmente. Todo mês a gente vendia alguma coisa” (VALLE, 2006 Apud DINIZ, 2008: 105).

Outro indício que nos leva a acreditar que o “sistema de comercialização” estava surgindo no Recife é dado na matéria do crítico Celso Marconi, no *Jornal do Commercio*, em dezembro de 1976. Apesar de um tanto contraditório em alguns momentos da análise – por exemplo, quando afirma que o mercado “não existe”, porém, era “bastante expressivo” –, Celso Marconi nos mostra que diversas exposições tiveram suas obras completamente vendidas, como a mostra coletiva de desenhos promovida na Galeria Gatsby e a individual de Cícero Dias realizada na Galeria Ranulpho.

“Penso que não foi só aparentemente que o mercado de arte cresceu, este ano, no Recife. Surgiram várias galerias, como a Rodrigues, a Gatsby, a Sender, a Abelardo Rodrigues, a Debret. Mas o fato simples da instalação dessas galerias poderia ser um sinal precário de aumento de mercado. Um “marchant” inclusive me falou que via com certo receio a fundação de tantas galerias, que poderia servir apenas para falsear o mercado de arte. Poderá ser efêmera a vida dessas galerias, também.

Mas além das novas galerias há outros indícios bem fortes de que o mercado de arte hoje, no Recife, não existe; mas já é bastante expressivo. E um desses indícios me parece ser a exposição de desenhos promovida pela Gatsby, em sua inauguração, com todos os quadros vendidos, quando jornais do Rio-São Paulo criticavam, como megalomania de nordestino, os preços dados para desenhos. Outro indício muito forte me parece ter sido a individual de Cícero Dias, promovida pela Ranulpho, com sessenta quadros, numa média de preços de que me parece estar nos Cr\$ 50 mil, e com a exposição toda vendida, logo após abrir.

É claro que a liderança de mercado de arte continua com as duas galerias pioneiras, a Ranulpho e a Picasso, inclusive porque estas duas têm uma estrutura forte, financeira” (Trecho da matéria “Mercado e Natalinas” de Celso Marconi. *Jornal do Commercio*. Recife, 25/26 de dezembro de 1976, Apud DINIZ, 2008).⁷¹

Com as reflexões de Howard Becker (2010), vamos perceber que o sistema das galerias está estreitamente ligado à instituição museológica. Para o sociólogo, o museu é o último depositário da obra posta em circulação por um *marchand*, e ele expõe dois motivos para afirmar. O primeiro, regra geral, uma obra que entra para as coleções de um museu passa a fazer parte do seu acervo, seja porque é essa a vontade do doador, seja porque os museólogos, que puseram em jogo as suas reputações de peritos na aquisição de determinadas obras, não querem assumir a hipótese de cometerem qualquer erro ou de assumir responsabilidades públicas ao revenderem as obras cedo demais. Em segundo lugar, quando um museu expõe e compra uma obra, atribui-lhe a consagração máxima a que ela pode aspirar no mundo contemporâneo das

⁷¹ Uma galeria é composta por: um *marchand*, que normalmente dispõe de um espaço onde apresenta obras de arte a eventuais compradores, um grupo de artistas (as ‘descobertas’ do *marchand*) que executaram as obras postas à venda, um grupo de clientes que mantém a galeria através de aquisições regulares, um ou vários críticos que publicam comentários e exegeses, e contribuem assim para suscitar o interesse e a procura das obras dos artistas da galeria, e por fim um grupo mais numeroso de frequentadores das galerias que são convidados para as inaugurações, que vão ver as exposições e alargam o público dos artistas da galeria falando deles e das suas exposições a outras pessoas (BECKER, 2010: 113).

artes plásticas. A partir de então, nada poderá acrescentar mais importância e repercussões do que aquelas conquistadas com a reputação do artista. (2010: 117-118).

Mesmo possuindo em sua alcunha a palavra galeria, a GMAR possuía em sua estrutura as marcas de um museu: edifício próprio, acervo próprio e público⁷² – a partir da noite de 27 de março de 1981. Os artistas também trataram a Galeria Metropolitana como uma das consagrações máximas a que eles poderiam aspirar no mundo contemporâneo das artes plásticas vividas em Pernambuco – a outra era o prêmio aquisição do Salão de Artes Plásticas realizado no Museu do Estado. Assim, quando os pintores, escultores, gravadores do Recife reivindicavam um espaço mantido pelo poder Público, especificamente para divulgar e valorizar tornando seus trabalhos acessíveis às pessoas suscetíveis de os apreciarem, esperavam, também, que a participação nesse espaço não fosse seletiva.

Parece lugar comum – quase um chiste, hoje – dizer que o Recife é o centro cultural e artístico do Nordeste⁷³; porém, ali nos anos de 1970, como já foi mencionado em momentos anteriores deste trabalho, a Região Metropolitana do Recife ultrapassava a marca de um milhão de habitantes, exatamente 1.629 mil, expressivamente acima da de Salvador, com 1.067 mil, e da de Fortaleza, com 864 mil, as outras duas regiões metropolitanas do Nordeste (MELO, 1978). Esse contingente reverberava também na vida plástica do local. As cidades de Recife e Olinda recebiam e acomodavam muitos artistas de outros estados que acabavam por serem incorporados ao mundo das artes estabelecido neste Estado.

Abelardo da Hora, Baltazar da Câmara, Corbiniano Lins, Franklin Delano, Gil Vicente, João Câmara, José Cláudio, Luciano Pinheiro, Montez Magno, Teresa Costa Rego, Francisco Brennand, Gilvan Samico, Hélio Feijó, Ivan Carneiro, Ladjane Bandeira, Lula Cardoso Ayres e Maria Carmem, Reynaldo Fonseca, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, Daniel Santiago e Paulo Bruscky estes são alguns dos artistas que atuavam no cenário das artes no início dos anos de 1980. Para todos eles a criação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife significava “uma vitória”⁷⁴, um espaço mantido pelo poder público especificamente para divulgar suas produções. A GMAR vinha para preencher esse vazio institucional da vida artística. Como dito,

⁷² No primeiro capítulo deste trabalho mostramos que no Brasil, “o padrão do museu tradicional = edifício + coleção + público” (CHAGAS apud MACHADO, 2009: 11) está presente na formação dos principais museus de arte públicos e também na Galeria Metropolitana de Arte do Recife, como também mostramos que a preocupação da equipe de museólogos da Fundação Joaquim Nabuco, responsável pela implantação, foi de instalar uma Galeria que tivesse a dupla função de galeria e museu.

⁷³ Os atuais (2018) lemas da Prefeitura do Recife são “Recife capital do Nordeste” e “Recife, Capital da criatividade”.

⁷⁴ Fala de Wilton de Souza em uma conversa introdutória antes do dia de entrevista de história oral.

quem nela expusesse teria sua reputação como artista elevada, receberia uma das consagrações máximas como artista – anseio de muitos desses listados.

Como já sabemos, o acervo da Galeria Metropolitana de Arte foi composto pelo patrimônio artístico da prefeitura do Recife, dispersos em repartições, secretarias e instituições culturais como os teatros do Parque e Santa Isabel. Porém, também sabemos que a Prefeitura do Recife adquiriu a série *Cenas da Vida Brasileira*, do pintor João Câmara especialmente para a Galeria. João Câmara foi o primeiro consagrado por este espaço museológico, o primeiro que passou a fazer parte do acervo da GMAR por vontade do poder público naquele momento – e anseio do próprio artista –, e não porque já fazia parte do patrimônio do governo municipal. Tal gesto reverberou certo desconforto entre os artistas em Pernambuco, seu significado passa ao largo de ser consenso até hoje.

Já temos uma literatura que nos mostra como os artistas lembram o episódio e como este é confuso de entender, gerando, quase sempre, críticas à ação da prefeitura do Recife. O artista Paulo Brusky, por exemplo, ponderou em depoimento que naquela época, não havia para o acervo dos museus uma “política [pública] de aquisição de obras de arte; o que ocorria eram maneiras particulares e específicas de aquisição”. O artista discute essa falta, no período, e entende que ela persiste até os dias atuais. Sobre a compra da obra de João Câmara, continua, “não houve uma política de aquisição, foi exclusivo para João Câmara e a Guaianases⁷⁵. Não houve [...] um estudo ou uma política de aquisição, foi uma coisa assim, entre Gustavo Krause e João Câmara” (BRUSCKY, 2010 Apud, LIMA, 2014: 240).

Cartografando as artes plásticas do Recife dos anos 1980, a historiadora Joana D’Arc (2014) também encontrou elogios à aquisição da *Cenas da Vida Brasileira*. Em depoimento, o desenhista, pintor e gravador Frederico Fonseca afirmou que, quando se deparou com a série, ficou em choque. Ela lhe suscitou reflexões sobre seu percurso poético e deslocamentos em seus trabalhos e no de parte de outros artistas de sua geração:

Não sei se para a geração mais nova, mas, para a nossa geração, aquilo foi um soco no estômago. Fabuloso! Quantas vezes meu irmão e eu vínhamos aqui [no museu] para olhar. [...]. Um ateliê aberto, uma aula de pintura aberta ao público, para a minha geração; eu, Aprígio Fonseca, Rodolfo Mesquita; porque era e é um dos alicerces

⁷⁵ A Oficina Guaianases de Gravura, um dos movimentos artísticos mais significativos e duradouros do estado de Pernambuco, foi criada, em 1974, por iniciativa dos artistas plásticos João Câmara e Delano. No início, funcionou no ateliê do pintor paraibano João Câmara, na Rua Guaianases, no bairro recifense de Campo Grande. O grande número de associados fez com que a Oficina se organizasse como uma sociedade sem fins lucrativos e precisasse de um espaço físico maior. Em 1979, a Guaianases mudou-se para o Mercado da Ribeira, em Olinda passando a funcionar não mais só como ateliê, mas também como um local voltado para promover a arte da litogravura, por meio de cursos, exposições, edições de livros publicações e cartazes. Em 1994, diante de dificuldades e crise administrativa o grupo se desfez. Em janeiro de 1995, em assembleia geral, com todos os membros convocados previamente por edital, a Oficina Guaianases foi dissolvida.

nossos, de formação. Ele, João Câmara, Anchises de Azevedo, Ismael Caldas e Montez Magno. (FONSECA, 2010, Apud Lima, 2014: 241)⁷⁶.

Entre os citados como “alicerces” da formação do artista Frederico Fonseca ao lado de João Câmara está também Montez Magno, este foi um dos duros críticos deste gesto firmado entre a prefeitura e Câmara, já durante o período da aquisição. Meses antes da abertura da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, o artista contestou em entrevista para o periódico *Diário de Pernambuco*:

Sem dúvida a criação de um tal museu deve ser aplaudida por todos nós recifenses. No entanto é preciso saber que critérios orientaram a direção do MMR (sic) para a formação do seu acervo através das aquisições que forame ainda são feitas. Uma coisa deve logo ser ressaltada: nenhum artista deve ser beneficiado em detrimento dos demais. (...) isso causa um mal-estar, pois ao favorecer um artista, privilegiando-o (como já ocorreu), tal fato gera nos demais um sentimento de repulsa por uma iniciativa e empreendimento que poderia ser mais aberto e pluralizado (MAGNO, *Diario de Pernambuco*, setembro de 1980)

Entrava em cena – agora com um poder maior que antes – o poder público, modificando a dinâmica das disputas internas entre os diversos agentes do mundo das artes na capital pernambucana. O poder público agora institucionalizava, divulgando, valorizando e, sobretudo, tornando os trabalhos artísticos acessíveis às pessoas dispostas a apreciarem. Em setembro de 1980, Montez Magno já valorizava, aplaudia a criação da Galeria Metropolitana, cuja chamou de Museu Metropolitano de Arte – que, como vimos, poderia facilmente possuir tal denominação. Porém, o artista igualmente criticava a seletividade, ou melhor, os critérios estabelecidos pela direção da Galeria, ou seja, pela Prefeitura da Cidade do Recife e pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, para formação do seu acervo.

Em entrevista com o artista Wilton de Souza, buscamos em suas memórias entender como compreendeu esse episódio na história das artes em Pernambuco. Seu Wilton⁷⁷ custou a chegar ao cerne deste imbróglio. A primeira pergunta foi sobre a reação dos artistas ao tomarem conhecimento da criação daquele espaço para as artes, “O seguinte, essa reivindicação à prefeitura, coube a Leonardo reunir todos os trabalhos. Gustavo Krause na época tinha comprado a coleção de João Câmara, *Cenas da Vida Brasileira*” (SOUZA, Depoimento, 04/10/2017). Seu Wilton segue sua narrativa apresentando a série, explicando alguns gestos em

⁷⁶ O trabalho de Joana D’Arc Lima (2014) analisa profundamente a estética artística na pintura do Recife dos anos de 1980 e suas variadas tendências. Entre essas tendências e/ou grupos existiam os filiados ao figurativismo e dentro dele um subgrupo, um grupo que, segundo a autora “aparece nas memórias identificados com o artista João Câmara” (2014: 240). É possível que nessa época Frederico Fonseca tenha feito parte desse subgrupo tamanho elogio às *Cenas da Vida Brasileira* na GMAR, sobretudo pela sua participação na Oficina Guaianases de Gravura.

⁷⁷ É assim que o pintor Wilton de Souza é mais conhecido hoje dentro e fora do meio artístico e foi assim que optamos por nos referirmos a em alguns momentos, a fim de deixar o texto mais leve sem, contudo, retirar a seriedade dos episódios narrados.

torno da aquisição, como a entrega “para fins didáticos” das pedras litográficas utilizadas por João Câmara para serem expostas ao lado das litografias.

Merece nossa atenção também o fato de no depoimento o artista Wilton de Souza apresentar nominalmente os atores dos gestos “Gustavo Krause na época tinha comprado”. Não foi a Prefeitura do Recife, mas “Gustavo Krause”. Esse detalhe importante da narrativa de Souza se repete quando recorda a aquisição das obras de arte popular. “Gustavo Krause tinha comprado na época a coleção de Silvia Martins, a coleção de artesanato, que abrangia artesanatos do Maranhão ao Recôncavo Baiano” (SOUZA, Depoimento, 04/10/2017). Sem nenhum aprofundamento do assunto e acompanhado do deslocamento comum da nossa memória, associando acontecimentos de passados mais longínquos com episódios mais recentes – como a dispersão das obras de arte popular do acervo do atual Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – foi o depoimento do Seu Wilton nas primeiras indagações sobre essa questão.

A narrativa do artista é marcada pela sua vivência na *Sociedade de Arte Moderna do Recife* e em especial no *Atelier Coletivo*. Retomamos o assunto durante a entrevista a partir de suas memórias e questionamos o que o pessoal do *Atelier* achou da exposição inaugural da Galeria Metropolitana de Arte. Também sem êxito. A resposta versou sobre a vida particular dos ex-integrantes do *Atelier*⁷⁸. Então perguntamos direto sobre a compra das *Cenas da Vida Brasileira* de João Câmara.

Sobre a compra de João Câmara houve uma série de protestos. Porque o valor, pode até consultar na época, nos jornais. Na época que ele comprou houve um... Montez Magno e outros artistas, eles protestaram, porque com o valor que Gustavo Krause comprou uma única peça de um artista, poderia ter comprado de vários outros. Na época, parece que foi muito dinheiro, cinco milhões. Quinhentos. Era muito dinheiro. E aí, ao mesmo tempo Gustavo ter comprado a série, a coleção de Silvia Martins

Eduardo Castro: Teve esses protestos?

Wilton de Souza: É, mas não vingou nada. Porque a inauguração foi feita. Vários artistas não quiseram frequentar, começaram a falar mal. Protestaram.

Eduardo Castro: O senhor lembra quem foi?

Wilton de Souza: Não. Foi um protesto besta. Porque a Galeria inaugurou com no 1º andar, no térreo era o trabalho de Vicente do Rego Monteiro, Fédora. Os irmãos Monteiro, Joaquim. Tinha os trabalhos de João Câmara no primeiro andar, o primeiro andar ficou exclusivamente para a mostra dos trabalhos de João Câmara, no salão grande... (SOUZA, Depoimento, 04/10/2017).

⁷⁸ Trago a resposta aqui para apresentar um pouco do caminho narrativo feito pela memória de seu Wilton, memória extremamente afetiva, rica em detalhes de ordem pessoal da vida dos artistas que fizeram parte do *Ateliê Coletivo*: “Nessa época já estava dispersado. Foi em [19]81. Wellington casou, a esposa dele não deixou ele ir mais pro Atelier, porque achava que no Atelier tinha farra, tinha mulheres, o que não acontecia, porque não tinha isso. A mesma coisa aconteceu com Ionaldo, a mesma coisa com Zé Cláudio. Aí a turma foi dispersando. Ionaldo foi pra São Paulo. Ivan Carneiro foi pro Rio de Janeiro, Samico pro Rio de Janeiro. Samico começou, depois, a namorar com uma moça muito interessante. [...] ela frequentava muito o *Atelier*. Depois que ele acabou com minha irmã, ele começou a namorar com [...]. Aí houve até uma briga por que Ionaldo queria namorar com [...] e ela não queria nada com ele. Aí terminaram descobrindo, foram as tapas. Ficaram de mal. “Corta aqui”. E a turma dispersou” (SOUZA, Depoimento, 04/10/2017).

O historiador Antônio Torres Montenegro (2010) nos lembra que “um documento (oral, escrito, iconográfico, literário) não é uma coisa, um objeto, mas também tem uma história, encontra-se ligado a redes, fios, labirintos, e que é fundamental ao historiador segui-los, acompanhá-lo, pontuá-lo” (2010: 45). A partir desse alerta é necessário entender a trajetória de Wilton de Souza para compreender seu depoimento de forma menos labiríntica. Como já falamos no início do primeiro capítulo, Seu Wilton foi convidado para dirigir a Galeria pós a abertura e passou longos anos naquela Instituição – hoje, por exemplo, ocupa o cargo de chefe da manutenção e acervo. É possível que tenha incorporado um discurso que não prejudique a Galeria sempre que possível. Assim, por mais que, como mencionou, com o valor pago pela Prefeitura “poderia ter comprado de vários outros” artistas, ou seja, “era muito dinheiro”, ainda assim considera que o que houve foi um “protesto besta”.

O alinhamento do discurso de Wilton de Souza fica claro se compararmos a próxima resposta dada por ele com a do Prefeito Gustavo Krause. Perguntado sobre os motivos de escolherem João Câmara e as *Cenas da Vida Brasileira* contesta:

João Câmara foi porque, seguinte, teve uma grande polêmica com a coleção de Abelardo Rodrigues, coleção de arte – arte plástica e arte sacra. Abelardo Rodrigues morreu e a família ofereceu, primeiro à universidade, depois ao Estado [de Pernambuco], depois ao município [do Recife], pra adquirir e nenhum deles quiseram. Aí ofereceram a Bahia e na Bahia o governador era Antônio Carlos Magalhães, aí Antônio Carlos Magalhães na reunião do Conselho da SUDENE chegou aqui com o cheque pra levar o coisa. (SOUZA, Depoimento, 04/10/2017).

Seu Wilton se refere à disputa judicial entre Pernambuco e Bahia pela posse da coleção de arte sacra de Abelardo Rodrigues. O litígio só fora resolvido com a decisão do Supremo Tribunal Federal Brasileiro, em agosto de 1975, em favor do governo da Bahia. Segundo o historiador Emerson Dionísio (2017), como forma de reparar esse dano moral e patrimonial, o Estado de Pernambuco adquiriu o restante da coleção de Rodrigues em 1982 e destinou parte dela ao acervo do Museu de Arte Contemporânea em Olinda. Para Seu Wilton, bem como para Gustavo Krause, essa coleção deveria ter ficado toda no estado de origem do colecionador Abelardo Rodrigues, Pernambuco.

“Pernambuco tava muito traumatizado, sofreu um trauma quando foram embora daqui os santos de Abelardo Rodriguez”, reflete Gustavo Krause, e continua:

João Câmara, porque João Câmara, os nossos grandes artistas pintam em série, entendeu? E aquilo ali corria o risco de algum, de alguém chegar e comprar aquilo, quer dizer, aquilo, como é que eu digo? É uma verdadeira série, você tem vários quadros contando uma história, cenas da vida brasileira, e são quadros que tem que ir pra um lugar público ou um instituto cultural como o de Cícero Dias que tá no Icatu (KRAUSE, Depoimento, 10/10/17).

Para a equipe de Krause, João Câmara era um artista consagrado, merecia fazer parte do acervo da Galeria, como afirmou em depoimento o diretor-executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife à época:

Ele já tinha destaque no Brasil todo, João Câmara é o pintor mais caro de Pernambuco. [...] Então João Câmara era cheque visado. Porque tem muito artista aqui que tem muita fama aqui, mas que em São Paulo é só decoração, é só decorador. Ninguém aposta nos quadros dele. Aqui é impressionado, você chega em São Paulo compra aquilo baratinho. Mas João Câmara não, Reynado Fonseca... (DANTAS, Depoimento, 15/09/2017)

Por parte da gestão municipal do Recife, nesse caso especial do Prefeito Gustavo Krause, o gesto de aquisição das *Cenas da Vida Brasileira* era carregado de significados. Traumas, perdas, medos, circunscreviam a ação de compra. A compra foi considerada pelo chefe do executivo municipal, bem como por toda sua equipe – “Luiz Otávio (Secretário de Planejamento) que é um sujeito de muita densidade cultural e articulado, um cara que transitava bem em todos os setores, disse a mim ‘ó’. Quando eu vi as obras de João Câmara eu digo ‘a gente tem que comprar esse negócio’” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/17) – um gesto de salvaguarda de um patrimônio cultural e artístico do estado de Pernambuco.

Como “os escolhidos” – ou seja, os artistas institucionalmente consagrados – recebem melhores condições de trabalho, remuneração, e difusão de suas obras, o mundo das artes acaba criando, naturalmente, mecanismos de distinção que servem para indicar quais os artistas que “merecem” ser validados. Para Clarissa Diniz (2008), “ainda que esse processo de seleção se dê organicamente, vários artistas (e outros profissionais da arte) estão sempre cumprindo um papel de ‘alerta’ em relação aos ‘falsos’ artistas” (2008: 91), ou seja, aqueles aos quais a consagração artística não deve, em suas opiniões, ser concedida – atitude que colabora para a criação de um ambiente competitivo na arte.

Esse tipo de crítica não ocorre com João Câmara e as *Cenas*. A maioria das críticas registradas na literatura sobre a aquisição das *Cenas da Vida Brasileira* perpassa a ausência de debate em torno dessa escolha – hoje o processo é denominado política de acervo⁷⁹. No exemplo da crítica que já vimos do artista Paulo Bruscky, ele afirma: “foi exclusivo para João Câmara”. De fato, ocorreu uma maneira particular e específica de aquisição desta coleção por parte do ocupante do poder executivo, Gustavo Krause. Em depoimento Leonardo Dantas revela que

⁷⁹ Para a Museologia no Brasil esse é um debate recente. Formalmente, temos esse termo instituído e atribuído às coleções museológicas a partir de 2009 com o Estatuto de Museus. Para mais informações: LIMA, Manoela E. “A estratégia museológica a partir da representação de um Departamento de Museologia no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais”. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, Rio de Janeiro, 2017

“João Câmara estava sem dinheiro, estava precisando de dinheiro, [Gustavo Krause] comprou a Cenas da Vida Brasileira, comprou toda a coleção” (DANTAS, Depoimento, 15/09/2017).

Todavia, a investigação mostrou que o poder público sempre atuou modificando a dinâmica das disputas internas entre os diversos agentes do mundo das artes na capital pernambucana, ou seja, realizando compras de obras de arte de maneiras singulares e característica, ao gosto do ocupante do poder. Em seu depoimento, Leonardo Dantas, primeiro Diretor Executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife, deixa claro que Gustavo Krause não inaugurara uma “modalidade de compra de obra de arte”, era uma “prática”:

Porque o prefeito naquela época, principalmente [o Prefeito] Pelópidas da Silveira, quando queria ajudar um artista, ele comprava as obras dos artistas, dava um dinheiro. Pra não dizer que tava dando uma ajuda como hoje se faz, se dá as coisas e não se cobra nada, ele comprava. Com isso ele comprou uma importante coleção de Vicente do Rego Monteiro, comprou [Louis] Marcoussis, comprou outro francês que era do grupo de Picasso, comprou os Lula Cardoso Ayres todo, do início do Lula, comprou Herbin, Louis Marcoussis, Lula Cardoso Ayres, Vicente do Rego Monteiro (DANTAS, Depoimento, 15/09/2017).

Ao analisarmos a exposição primeira da Galeria Metropolitana de Arte do Recife no terceiro capítulo, se fará necessário desdobrar o papel do poder público na aquisição de obras de arte. A criação desta Galeria preencheu um espaço importante dentro do mundo das artes plásticas pernambucanas. A necessidade de criação de uma instituição do poder público dedicado às artes e aos artistas da região remete a criação da *Sociedade de Arte Moderna do Recife* no final dos anos de 1940, quando um grupo de artista se rebelou do modelo de produção artística institucionalizado pela Escola de Belas Artes. A partir de então, vários grupos e coletivos artísticos foram criados para que os artistas pudessem se fortalecer e permanecerem atuantes. Na imprensa, a artista Ladjane Bandeira fez da página “Arte”, do *Diário da Noite* e do *Jornal do Commercio*, um instrumento da nova organização dos artistas, apresentando as dificuldades de se fazer arte no Recife e solicitando a construção de museus e galerias.

Olhando a partir da perspectiva dos artistas, percebemos que a criação da GMAR ampliou a atuação do poder público sobre a dinâmica das disputas internas entre os diversos agentes do mundo das artes na capital pernambucana. O governo agora institucionalizou suas ações, divulgando, valorizando e, sobretudo, tornando os trabalhos artísticos acessíveis às pessoas dispostas a apreciarem em uma galeria de arte pública. Antônio Paulo Rezende (2010) diz que “é impossível se afastar, com segurança, das sombras da ficção. As fontes aparecem e desaparecem” (2010: 147). O culto excessivo do arquivo resulta numa contabilidade (a histórica quantitativa) destituída de imaginação. Passamos ao largo disso. Porém, reconhecer a dimensão

retórica ou narrativa da escrita da história não implica, de modo algum, negar-lhe sua condição de conhecimento verdadeiro, construído a partir de provas, controles e criatividade.

Ao longo desse capítulo vimos que a Galeria Metropolitana de Arte do Recife surge dentro de um contexto maior, de toda um caminho percorrido pela cultura na gestão política na cidade do Recife. Com a criação da Fundação de Cultura da Cidade do Recife em 1979, bem no início da gestão Krause (1979-1982), órgão responsável pela implantação da Galeria, o poder municipal reconheceu que a cultura não podia permanecer artifício de ações esporádicas e descoordenadas e que, sobretudo, ela constituía peça fundamental de ação política, tal como eram as intervenções urbanas de modernização e metropolização.

Para ampliar a compreensão da sociedade que circunscreve a criação da GMAR, buscamos traçar uma história da Cidade do Recife até os anos de 1970, bem como apresentar Gustavo Krause para além do chefe do poder local, sem deixar de lado as reflexões do que ocorria no Brasil. As regras da pesquisa histórica estiveram presentes. A partir desses desdobramentos (Certeau, 1982) percebemos que foi também na administração Krause que se reelaborou o projeto de reaproximação do poder público, representando o interesse de buscar legitimação do Estado ditatorial vigente desde 1964, para com os novos sujeitos coletivos que emergem nos bairros da cidade, bem como com intelectuais e artistas, maciçamente na oposição e na crítica ao governo, dentro e fora do país.

O gesto que mais reverberou no cenário intelectual e artístico do Recife com a criação da Galeria foi a compra da série *Cenas da Vida Brasileira*, de João Câmara. Esse artista foi o primeiro consagrado pela instituição, o primeiro que passou a fazer parte do acervo da GMAR por vontade do poder público naquele momento. O olhar sobre os arquivos e as memórias mostrou que, mesmo ao largo de um consenso, há sentidos para esta compra. O historiador não tem lugar fixo, não cabe a ele traçar as retas ou curvas das fronteiras. A pesquisa anda na desconfiança ou no diálogo que cada fonte puxa com a outra. A prática de compra de obra de arte por parte do governo municipal já perdurava de décadas anteriores e o ato de aquisição da série possuía para o prefeito diversos significados, como traumas, perdas, medos.

4 DESDOBRANDO UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE: PROJETOS ESTÉTICOS, ARTÍSTICOS E INTELECTUAIS

Na concepção nietzschiana, o acontecimento tem um valor que pode ser decisivo. Ele é considerado como um deslumbramento, uma revelação, um fecho de luz. Sobre essa concepção, François Dosse (2014) revela que o significado dos fenômenos, ou seja, dos acontecimentos, não é algo intrínseco, porém, correlacionado com os diversos pontos de vista que os sustentam, com as forças ativas que constituem sua dinâmica (2014: 36). Essas forças são as categorias, as noções, as classificações utilizadas pelos historiadores. Marc Bloch, por sua vez, observa que nós, historiadores, não dispomos de linguagem formalizada como as ciências exatas e somos obrigados a atualizar a linguagem comum para encontrar os termos, as aproximações para justificar as “fluidas realidades sociais”. Ao abordar o problema da periodização e das divisões cronológicas, ele especifica, neste sentido, que é preciso estar sempre de acordo com a natureza do fenômeno considerado e que cada fenômeno tem sua periodização específica (2014: 69-70).

Para o fenômeno estudado, a exposição inaugural da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, a linguagem predominante é a da História dos Museus e Patrimônio, flertando, por vezes, com a História da Arte, a Museologia e a Política Cultural. Nesse terceiro capítulo a exposição primeira da GMAR será analisada a partir da problemática: o que a fez significativa para ser estudada, para além dos deslumbramentos que cada obra de arte ali mostrada causava separadamente? Assim, faz-se necessário pensar também qual o papel das exposições de arte para a constituição de uma História da Arte no Brasil?

As exposições desempenham um papel central no campo das artes visuais brasileiras, ao assumir díspares contornos ou valorizar determinados enquadramentos, que afetam de forma significativa o modo de visualizar e pensar a história da arte (CAVALCANTI, OLIVEIRA, 2016).

Sabendo que o significado de uma exposição de arte é correlacionado com os diversos pontos de vista que os sustentam, com as forças ativas que constituem sua dinâmica, vamos, antes de nos determos a exposição da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, analisar mostras de arte ocorridas em outros lugares do Brasil. Em outras palavras, analisaremos neste capítulo mostras contemporâneas àquela, para que nos auxiliem na compreensão e entendimento, superando o simples discurso dos seus autores.

Considerando a natureza do fenômeno – uma exposição de arte – e o contexto político brasileiro, pegamos os anos de 1970, como espaço de diálogo possível. Três mostras distintas serão apresentadas e analisadas: *Objeto e Participação* (1970), organizada na capital mineira

pelo crítico Frederico Moraes em plena vigência do AI-5; a exposição *PROSPECTIVA '74* (1974), concebida por Walter Zanini em colaboração com o artista espanhol radicado em São Paulo, Julio Plaza, que ocorreu Museu de Arte Contemporânea de São Paulo; e a primeira exposição de longa duração do Museu do Folclore Edison Carneiro (1980).

Tal como Jean-marc Poinot (2016), concordamos que, inegavelmente, houve um momento na história no qual passamos de uma narrativa bastante convencional sobre as exposições, os salões, sua organização institucional, análise das obras expostas e da recepção crítica, para uma abordagem totalmente diferente do objeto expositivo (2016: 11)⁸⁰. Focaremos na exposição primeira da Galeria Metropolitana de Arte do Recife e o seu discurso, os sentidos que foram de forma direta ou indireta inseridos nela. Antes, vamos analisar a localização da Galeria ante a potencialidade de alcance da sua mostra. Renata Motta (2009) diz que a definição da posição de um museu na cidade é um dos aspectos mais importantes da estratégia museológica e não deve ser negligenciado. Assim, iniciaremos o terceiro capítulo desta Dissertação analisando as potencialidades advindas da localização urbana, na sua inter-relação com as funções internas e externas do museu.

4.1 AO ALCANCE DO PÚBLICO

O campo disciplinar da história das exposições tem como enfoque fundamental o momento no qual produção artística e público têm contato. Perspectiva que o diferenciaria da história da arte tradicional e também dos estudos curatoriais. Sua ênfase está na dimensão espacial desse encontro, considerando, portanto, seu caráter programático, que, em sua materialidade, institui um sistema de valores. Mirtes Marins de Oliveira (2016) aponta que do ponto de vista metodológico há uma lacuna a ser encarada, que é a de como o processo expositivo opera do ponto de vista do sujeito, suas apropriações para além das propostas curatoriais (2016: 39). Em outras palavras, como analisar o alcance dos discursos e valores apresentados nas exposições dadas ausências de vestígios? Como a sociedade recifense recebeu a primeira mostra da Galeria Metropolitana de Arte do Recife?

Há uma estratégia museológica que não deve ser negligenciada quando da criação e organização de um museu, e esta estratégia nos aproxima, sem responder, das problemáticas

⁸⁰ Para Poinot “essa reflexão situa-se, no momento, entre a reflexão estética, da “estética institucional” de Georges Dickie à “partilha do sensível”, tão cara a Rancière, e as tentativas de novas abordagens que vêm transformando significativamente a história da arte” (Poinot, 2016: 11).

acima. Estamos falando da definição da sua localização (MATTOS, 2009). Neste tópico analisaremos o local escolhido para criação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. A importância desta análise está em pensar a relação social e museológica do local onde a GMAR foi montada, sobrepondo o alcance (público) da exposição de inauguração com todos seus discursos e valores.

Ao analisarmos a localização do museu, devemos levar em conta tanto as funções internas – conservação, documentação e pesquisa do acervo, feita no primeiro capítulo –, quanto as externas – exposição do acervo, difusão das atividades da instituição museal e o desenvolvimento da sua função social e pedagógica. Além desses aspectos, o perfil institucional deve ser, em grande parte, definido pelas potencialidades advindas da localização urbana, na sua inter-relação com as funções internas e externas do museu (MATTOS, 2009: 129).

Como sabemos, a Galeria Metropolitana foi instalada em um sobrado em estilo neoclássico localizado na era central da cidade do Recife, na Rua da Aurora, cartão postal da cidade. Um casarão, de exageradas dimensões frente-fundo – com frente para o rio Capibaribe e a rua da Aurora, e fundo para a rua da União –, altas empenas laterais, quatro andares e teto com grande inclinação. Perfil semelhante aos “sobrados magros” recifenses, estreitos e imprensados uns aos outros, surgidos no primeiro período de expansão vertical da cidade. Segundo Mário Lacerda de Melo (1978), sua existência parece vir desde a fase em que o Recife, assumindo feição de cidade, foi exibindo um espaço urbano mais compacto. São, porém, do século XIX as gravuras que melhor e mais abundantemente documentam sua ocorrência. Os bairros do Recife e Santo Antônio eram os que mais os possuíam (1978: 65).

Estudiosos da evolução arquitetônica e urbanística das cidades apontam que se trata de característica particular do Recife. Alguns atribuem seu aparecimento à influência cultural holandesa. Outros negam essa influência. Melo (1978) alerta que pelas condições topo-hidrográficas do Recife, o espaço a que se limitavam as áreas verdadeiramente urbanizadas era bastante restrito até o século XIX. As superfícies constante ou intermitentemente sob água não somente tornavam escassas as áreas de terra firme como impunham longas distâncias e longas travessias entre elas. Era natural que, refletido nos valores imobiliários e nos gastos com transporte intra-urbano, esse fato tornasse mais econômicas e mais convenientes as construções de vários pavimentos.

O sobrado de número 264 da rua da Aurora possui uma história particular. Ao que parece, foi lá “onde praticamente nasceu a sociedade recifense”⁸¹. Debruçado sobre o rio

⁸¹ “No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil”, *Jornal do Commercio*, 29 de março de 1981, p. 25

Capibaribe, o espaço foi construído em 1889 e abrigou o aristocrático Clube Internacional de Regatas. Em 1936 o casarão passou a ser ocupado pela sede da Prefeitura do Recife, até que em 1975 um novo edifício-sede foi construído para abrigar a administração municipal, agora do outro lado do Capibaribe, na Avenida Cais do Apolo, Bairro do Recife. Na noite da sexta-feira, 27 de março de 1981, o casarão passou a ser uma área de exposição, com dois mil e duzentos metros quadrados.⁸²



Imagem 7. Fachada do sobrado onde foi instalado Galeria Metropolitana de Arte do Recife (1981)
Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

Localizado no centro da cidade, a Galeria Metropolitana se enquadra na primeira das quatro situações de inserções urbanas das instituições museais indicadas por Aurora León: 1) no centro da cidade, 2) em bairros urbanos, 3) na periferia e 4) em um complexo urbanístico

⁸² Idem.

específico (LEÓN, 1995: 198-199 In MOTTA, 2009: 106). Nessa linha, Renata Motta (2009) afirma que um museu urbano precisa se adaptar à atividade urbana que se desenvolve nessa área, tratando de minimizar os inconvenientes e favorecendo as potencialidades. Em grande medida, o caráter de sua fisionomia externa lhe é conferido pela vida urbana que o rodeia, demandando estudar as particularidades do setor (área comercial, bancária, estudantil, industrial, demais equipamentos culturais, entre outros), para poder atuar - por exemplo, quanto ao horário de abertura ao visitante - em concordância com o público assíduo dessa área.

A importância dos museus em cidade pressupõe grande integração com o desenvolvimento da vida urbana e, portanto, maior capacidade de comunicação com a população. As diferentes possibilidades de inserção destes museus implicam favorecimento ou prejuízo a priori. Uma vez inseridos no contexto urbano, todas elas oferecem condições favoráveis para a realização das funções sociais e educativas, dependendo do programa de ações implementados por cada instituição. Léon aponta que um inconveniente de museus instalados em áreas urbanas diz respeito exatamente à extrema identificação do visitante entre o entorno urbano museístico e o seu entorno vital, variando numa escala de acordo com sua inserção em áreas centrais de alta densidade populacional ou em áreas periféricas com espaços mais amplos e com maior presença da natureza. A autora aponta o alto grau de contaminação atmosférica (tensão, ruídos, trânsito) como fatores negativos dessa implantação urbana (LEÓN, 1995 In MOTTA, 2009: 130).

A Galeria Metropolitana de Arte do Recife, por localizar-se no Bairro da Boa Vista, área central do Recife, deveria estar mais preparada à intensa atividade urbana desenvolvida ali, buscando matizar os inconvenientes e explorar as vantagens desse adensamento. Essa situação física define que, para uma realização institucional efetiva na comunidade, ou seja, o centro da cidade, a GMAR precisaria se relacionar com o público heterogêneo que a cercava, em ações que atraísse o maior número possível de visitantes. Sobre instituições deste perfil, Renata Motta (2009) diz que as ações programáticas não deveriam se restringir a um público espontâneo, porque esse público, por maior nível de escolaridade ou por inclinações intelectuais, já frequenta estas instituições (2009: 131).

O Bairro da Boa Vista é predominantemente comercial, tal como seus vizinhos Santo Antônio e Santo Amaro. Estes bairros, além de comerciais, são os bairros de ligação com o Bairro do Recife, conhecido como Recife Antigo, onde estão localizados o Porto e um conjunto histórico que o atrai grande circulação turística. Assim, o Bairro da Boa Vista possui grande número de pessoas que para lá afluem tendo como destino seus locais de trabalho, ou afim de fazer compras, ir aos bancos, em um regime de ocupação predominantemente diurno, das 8 às

18 horas. O que nos leva a refletir sobre o horário de abertura e funcionamento da Galeria Metropolitana de Arte do Recife.

Atento aos jornais, não encontramos em que regime a Galeria se mantinha disponível ao público – apenas que ela estaria aberta de terça a domingo – mas, é importante refletirmos que o estabelecimento de ações voltadas aos trabalhadores dessas regiões, seja na hora do almoço, seja após o expediente de trabalho, seria uma forma importante de criação e fidelização de novos públicos.

A Galeria Metropolitana de Arte do Recife se encontrava próxima a uma rede significativa de equipamentos educativos e culturais históricos - sem esquecer o Rio Capibaribe, paisagem natural que costura a capital pernambucana e carregada de histórias -, que serviria como forma de aproximação da população local com seu patrimônio artístico. No Bairro da Boa Vista, está situado o tradicional Parque 13 Maio, que foi inaugurado em 1939, medindo 6,9 hectares e que teve Burle Marx como paisagista (MELO, 1978). Na década de 1950, uma quarta parte da área do parque foi utilizada pelo Governo para a construção da Biblioteca Pública de Pernambuco, além de quatro escolas públicas⁸³. Próximo à praça se encontra a Faculdade de Direito do Recife (FDR), que, juntamente com a Faculdade de Direito de São Paulo, são as mais antigas do país. Cabe registrar que o Parque 13 de Maio e a FDR foram declarados Sítios de Preservação Histórica com base na lei nº 13957 de 1979, que especifica as Zonas de Preservação, tema debatido quando discutíamos política pública cultural no segundo capítulo da presente dissertação.

A Rua do Hospício, a alguns quarteirões da Rua da Aurora, guarda dois equipamentos culturais muito importantes para a cidade, o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, o primeiro instituto histórico regional do Brasil, fundado em 1862, e o Teatro do Parque. Junto com o Teatro Santa Isabel, criado no século XVII, e apesar de sua trajetória de intervenções estruturais, são, os dois teatros, os equipamentos mais importantes para a cena teatral pernambucana dos anos de 1980 (FERRAZ, 2013). Em março de 1981, quando a Galeria Metropolitana de Arte do Recife abria suas portas para o público, o Teatro do Parque fechava as suas para alguns ajustes, voltando em cena logo no ano seguinte.

O ano de 1982 também representou grande alegria para a classe teatral e a população em geral, pela entrega, por parte da Prefeitura do Recife, de duas casas de espetáculos que estavam em reforma, o Teatro Apolo, voltando à cena no dia 13 de maio com a presença do prefeito Gustavo Krause na apresentação de *O Calvário de Frei Caneca*, texto e direção de José Pimentel, que adaptou a montagem para o palco à italiana; e o Teatro do Parque, em agosto, com alterações paliativas que resultaram na interdição do espaço em 1986, após desabamento de uma parte do teto (FERRAZ, 2013: 194-195).

⁸³ VAINSECHER, Semira Adler. *Boa Vista (bairro, Recife)*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 29/06/2018.

O jornalista e historiador Leidson Ferraz, ao analisar o teatro para criança daquela década, mapeia os teatros utilizados na cidade do Recife, entre eles o Teatro Valdemar de Oliveira, localizado na Praça Oswaldo Cruz, também no Bairro da Boa Vista.

A própria rua na qual se encontra a GMAR, a Rua da Aurora, como já mencionamos, considerada cartão postal da Cidade do Recife, abriga equipamentos ímpares para a história cultural de Pernambuco. Por exemplo, o Colégio Ginásio Pernambucano, criado como Liceu Provincial de Pernambuco em 1825 e desde 1866 sediado na Rua da Aurora. Vizinho ao Ginásio Pernambucano encontrasse a Assembleia Legislativa de Pernambuco. A sede da Rua da Aurora foi inaugurada em 1º de março de 1875, a solenidade, porém, não aconteceu com o prédio concluído, a obra só foi definitivamente entregue um ano depois. Antes que esqueçamos, o Cinema São Luiz, criado em 1952 pelo grupo Severino Ribeiro e último cinema de rua da cidade. O São Luiz foi palco de grandes eventos e era um local muito frequentado pela sociedade recifense – foi, e por sorte nossa, ainda é.

Até aqui já percebemos o quão rico culturalmente é a vida urbana da região que circunscreve a Galeria Metropolitana de Arte do Recife em 1981. Em outras palavras, o espaço destinado ao patrimônio artístico da região estava situado em um lugar privilegiado. A partir da noite de 27 de março daquele ano, a população recifense teve acesso à exposição primeira da Galeria Metropolitana de Arte do Recife.

As reflexões do papel do museu na cidade também fazem parte dos debates dos críticos de arte, como Frederico Moraes (1970), que acredita que “o museu de arte é uma ação criadora, um propositos de situações artísticas que se multiplicam no espaço tempo da cidade, extensão natural daquele”. Moraes faz essas reflexões em um manifesto intitulado *Do Corpo à Terra* (1970), a fim de instigar a comunidade para uma experiência expositiva – discorreremos sobre ela no próximo tópico. A Galeria Metropolitana detinha um potencial alcance de público, um espaço dentro do centro da cidade. Um casarão, de exageradas dimensões, unindo a Rua da Aurora com a Rua da União que poderia fazer dessas ruas sua extensão natural, como refletiu Frederico Moraes

Jean-marc Poinot (2016) lembra que a história das exposições não pode prescindir de sua sociabilidade, como já notaram numerosos historiadores, mas ela não pode se constituir unicamente sobre o fato público, sem analisar como a experiência estética que é ali proposta se dá em dispositivos interpretativos abertos e transformadores. Define Poinot, “uma exposição que fecha a máquina interpretativa não é susceptível de tornar-se um objeto histórico, somente

pode pretender a este status a exposição que renova de forma aberta e contraditória o olhar compartilhado em sua experiência” (2016: 24).

4.2 HISTÓRIAS DAS EXPOSIÇÕES: CASOS EXEMPLARES

Nos últimos anos uma série de pesquisadores passou a investigar com mais afinco a história das exposições de arte. Seminários e colóquios foram organizados nesses últimos dez anos, que reverberaram em publicações fundamentais para esse novo estudo no Brasil. O Livro *História das exposições. Casos exemplares*, organizado por Fabio Cypriano e Mirtes Marins de Oliveira, publicado em 2016 pela EDUC (Editora da PUC-SP), surgiu a partir desses novos debates. O curador e pesquisador Pablo Lufuente pode ser apontado como o catalizador do processo que introduziu o estudo das histórias das exposições no Brasil, a partir de sua presença no *VIII Seminário Semestral de Curadoria* no curso de mestrado em Arte Visuais da Faculdade Santa Marcelina, agora extinto. Apoiado nas reverberações do encontro, alguns cursos que abordam de forma crítica a curadoria e a história das exposições foram criados no Brasil, como o curso Arte: História, Crítica e Curadoria, na PUC-SP, comandados por Fabio Cypriano, Cauê Alves e Priscila Arantes – os três participantes do livro.

Outra universidade do Estado de São Paulo, a Unicamp realizou em maio de 2014, o *Colóquio Histórias da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil*. O colóquio foi organizado pelo “Grupo de Pesquisa História da Arte: Modos de ver, exhibir e compreender”, que conta com docentes de diferentes instituições de ensino superior do país, juntamente com o Museu de Artes Visuais da Unicamp. O evento reuniu mais de trinta pesquisadores, entre conferencistas e comunicadores, devotados a compreender o lugar das exposições de arte para a história da arte. Das reverberações resultou no livro homônimo ao Colóquio, organizado pelos pesquisadores Ana Cavalcanti, Emerson Dionísio de Oliveira, Maria de Fátima Morethy e Marize Malta, publicado pelas editoras Rio Book’s e Fapesp, em 2016.

Os livros *História das exposições. Casos exemplares* e *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil*, ambos publicados em 2016, nos apresentam uma variedade de abordagens que ampliam as possibilidades metodológicas de pesquisar a exibição de obra de arte frente às tradições de encenação e às historiografias existentes até então. Em função dessas novas reflexões a história das exposições parece ter encontrado uma legitimidade e uma dinâmica que outras grandes questões ou subcampos da história da arte ainda não conhecem (POINSOT, 2016).

Para Jean-Marc Poinot, a exposição de arte não funciona fundamentalmente de modo diferente de qualquer outra exposição e como tal ela também é o teatro de todas as questões que as obras trazem, sejam aquelas relacionadas às suas próprias qualidades ou às práticas sociais que lhes são associadas (POINSOT, 2016: 26). Nessa perspectiva, antes de analisarmos o palco montado e encenado a partir da noite de 27 de março de 1981, vamos analisar outras experiências expositivas, outros modos de ver e exibir no Brasil. Os “casos exemplares” aqui selecionados dialogam, em instâncias diversas com o nosso caso particular. Por exemplo, a mostra “Objeto e Participação”, montada em 1970, foi a exposição inaugural do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, MG. Além da mostra mineira, a exposição Prospectiva’74, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, bem como a primeira exposição de longa duração do Museu do Folclore Edison Carneiro - no Rio de Janeiro -, serão agora investigadas.

Como toda exposição, as aqui selecionadas são entendidas como pontos em uma trajetória complexa e certamente conflituosa, que revelam as tensões entre distintos projetos artísticos e culturais. Elas aqui servem de mapeamento do contexto nacional em que surge a Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Em outras palavras, são retratos de contextos institucionais – artístico, político e social – específicos. Longe de querer solidificar o já consagrado, uma vez que, por relações indiretas, eles já estão dados, desejamos revê-los, discuti-los e ressignificá-los, a partir de formas de ver e exibir, que provoquem um olhar crítico sobre a história da arte que contribui para nossos modos de compreender a arte realizada no Brasil.

4.2.1 Objeto e Participação

Iniciamos pela exposição “Objeto e Participação”, organizada na capital mineira pelo crítico Frederico Moraes dez anos antes da montagem da Galeria Metropolitana de Arte do Recife e em plena vigência do AI-5. Para o pesquisador Arthur Freitas (2016), a mostra nasceu da confluência radical entre arte e política no Brasil, tendo demarcado o ápice, mas também o caso do projeto de uma “vanguarda nacional”.

Desde então, semeada pelo criticismo de uma arte conceitualista, performática e comportamental, Do Corpo à Terra se tornou, no imaginário da arte contemporânea brasileira, não apenas um evento-chave para a compreensão de uma época, mas uma verdadeira reserva de utopia para um futuro mais livre e promissor, porque foi baseada na crença de que as escolhas estéticas fossem também escolhas políticas capazes de transformar a existência como um todo (FREITAS, 2016: 171).

Freitas denomina de “Do Corpo à Terra”, o evento mineiro que foi na realidade a soma de duas ações simultâneas, ambas coordenadas por Frederico Moraes e realizadas entre os dias 17 e 21 de abril de 1970: a exposição “Objeto e Participação” e as manifestações poéticas radicais intituladas “Do Corpo a Terra”. Na origem, contudo, o evento não passava de uma exposição de arte planejada para ocorrer durante a inauguração da nova instituição museológica de Belo Horizonte, o Palácio das Artes, em 1970. A inauguração também compunha as festividades cívicas da tradicional Semana da Inconfidência, realizada em memória do movimento político da Inconfidência Mineira (FREITAS, 2016: 172).

Em linhas gerais, a mostra “Objeto e Participação” teve origem em uma curiosa convergência de fatores. De acordo com o sistema de rodízio, o *IV Salão de Ouro Preto*, previsto para ocorrer excepcionalmente em Belo Horizonte, no nascente Palácio das Artes, em 1970, deveria se concentrar na linguagem da escultura. Convidado por Mari’Stella Tristão, diretora do Setor de Artes Plásticas, para organizar o Salão daquele ano, Frederico Moraes resolveu expandir o conceito de escultura, substituindo-o pelo de objeto. “Ancorada, portanto, em um envolvente debate de época, a decisão do crítico de trocar a escultura por um conceito mais abrangente acabou orientando a exposição mineira para um questionamento geral das categoriais estéticas tradicionais” (FREITAS, 2016: 174).

Ao invés de esculturas ou pinturas, o que se viu na mostra “Objeto e Participação” foram propostas artísticas afinadas com o imaginário expansivo das vanguardas, fosse por meio da superação das linguagens específicas, fosse pelo estímulo à participação do espectador, ali incluída a problematização do próprio ato expositivo. O artista Alfredo José Fontes, por exemplo, apresentou engradados de madeira pintados à mão; por sua vez, Ione Saldanha explorou a ocupação do espaço pela cor por meio de suas conhecidas estruturas cromáticas feitas com bambus. Participaram também os artistas Manoel Serpa, Manfredo Souzaneto, Claes Oldenburg, Carlos Vergara, entre outros.

Com orçamento curto, a divulgação da exposição, bem como das manifestações poéticas, não contou com nenhum catálogo ou cartaz, e se limitou à distribuição de volantes nas ruas da cidade, no Mineirão, nos cinemas, etc. Naqueles dias, o texto mais importante a circular entre os participantes do evento foi o “Manifesto Do Corpo à Terra”, de Frederico Moraes. De acordo com o crítico, o texto, escrito em Belo Horizonte no dia 18 de abril de 1970, circulou inicialmente entre artistas e jornalistas por meio de cópias mimeografadas, tendo sido publicado em seguida no jornal *Estado de Minas*, por intermédio de Mari’Stella.

É tarefa deste Palácio das Artes (verdadeiramente um museu de arte): mais que acervo, mais que prédio, o museu de arte é uma ação criadora – um propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço tempo da cidade, extensão natural daquele. É na rua, onde o “meio formal” é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu leva às ruas suas atividades “museológicas”, integrando-se no cotidiano e considerando a cidade (o parque, a praça, os veículos de comunicação de massa) sua extensão, ou será apenas um trambolho. (MORAIS, Frederico. Manifesto Do Corpo a Terra In. FREITAS, 2016: 177)

De imediatos, dois debates emergem a partir da leitura do “Manifesto do Corpo à Terra” de Frederico Moraes. Por um lado, é sumário lembrar com Cristina Freire que um ponto de inflexão na história da arte brasileira já vinha em debate e em experimentação, uma alteração radical, profunda e rica em consequências no que diz respeito à definição de artistas, dos modos de produção, recepção e circulação da arte. A recepção, ou seja, a participação do expectador na obra de arte envolvia agora uma postura ativa, criadora. A importância dos museus na cidade pressupõe grande integração com o desenvolvimento da vida urbana e, portanto, maior capacidade de comunicação com a população (FREIRE, 2006 In LIMA, 2014).

Por outro lado, como debatido no tópico anterior, a importância dos museus na cidade pressupõe grande integração com o desenvolvimento da vida urbana e, portanto, maior capacidade de comunicação com a população. As proposições dos museus devem buscar toda comunidade que o circunscreve e não apenas o público espontâneo, pois este já busca sozinho esse tipo de instituição. Assim, como disse Moraes: “ou o museu leva às ruas suas atividades ‘museológicas’, integrando-se no cotidiano e considerando a cidade (o parque, a praça, os veículos de comunicação de massa) sua extensão, ou será apenas um trambolho”.

Coincidindo com os chamados anos de chumbo, o evento foi uma das expressões artísticas mais radicais de uma sociedade pressionada, de um lado, pelos ditames da censura, da tortura e do exílio, mas também aberta, de outro, às possibilidades utópicas de resistências política, da luta armada e da contracultura. Entre outros fatores, o radicalismo de Do Corpo à Terra foi um desdobramento direto da politização da arte vanguarda, tal como se viu nos primeiros anos de ditadura. (FREITAS, 2016: 180).

Entre os artistas selecionados para a mostra, um evidencia as contradições vividas por uma sociedade militarizada. Apesar do evidente predomínio de um imaginário de esquerda, a exposição “Objeto e Participação” contou com a presença do artista e tenente-coronel Décio Noviello. Como nos lembra o artista Rodrigo Vivas, “Noviello era oficial do exército, fato que provocava a desconfiança tanto dos artistas quanto da corporação de que era membro”. Desse modo, os artistas também “sentiam-se desconfortáveis com a presença de quem pudesse ser uma ‘agente da repressão’” (Depoimento de Rodrigo Vivas In. FREITAS, 2016: 182).

Nessa atuação, a inauguração do Palácio das Artes mexeu não só com a capital mineira, mas com a arte brasileira. Diante dessa perspectiva, Arthur Freitas acredita que o evento “Do

Corpo à Terra” possa ser visto como uma das últimas fronteiras possíveis de uma vanguarda que se queria ao mesmo tempo nacional e militante. Nada que impeça, todavia, e para além do tempo estritamente político da curta duração, que esta exposição não seja também o limite de um projeto evidentemente inacabado, mas talvez por isso mesmo necessário à imaginação criativa de um porvir somente anunciado (FREITAS, 2016: 186).

4.2.2 Prospectiva '74

A exposição Prospectiva '74 foi concebida por Walter Zanini em colaboração com o artista espanhol radicado em São Paulo, Julio Plaza, e ocorreu no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) durante um mês em 1974, de 16 de agosto a 16 de setembro. Para Cristina Freire (2016), “a ativação de uma rede internacional de artistas é o princípio operativo dessa exposição” (2016: 190). Assim, ela é exemplar de um proposta ativa de intercâmbio internacional por meio da arte postal, promovido por um museu universitário e público no Brasil.

Por meio de uma convocatória para a mostra Prospectiva '74, Zanini recebeu trabalhos vindos pelo correio das mais diversas partes do mundo. Nesse contexto, entende-se o estímulo que deu a arte postal, tornando o MAC-USP um ponto de referência internacional nesse circuito de trocas. Por meio de exposições como esta, produziram-se mudanças importantes nos canais de circulação e também nos perfis de instituições como o museu, sua tarefa de conservar, armazenar e expor obras de arte (FREIRE, 2016: 191). Além disso, também reconhecia que a exposição era uma oportunidade para estimular o diálogo entre tendências conceituais procedentes de distintas partes do mundo, em um contexto mais aberto e democrático.

Como resultante, a exposição tornou-se um espaço privilegiado de visibilidade àquelas redes subterrâneas que operavam além da censura e completamente distantes de interesses comerciais. Os envios à Prospectiva'74 permaneceram no Museu e proporcionam ao Brasil uma amostra pública representativa das práticas conceituais internacionais que, na atualidade, seria impraticável reunir devido à crescente mercantilização da arte do período.

A expografia apresentada na Prospectiva '74 foi simples. Freire diz até que o método de apresentação e o espaço expositivo foram quase precários, se compararmos com as normas convencionais modernas do cubo branco. As obras foram colocadas diretamente sobre as paredes, sem moldura, eliminando qualquer alusão à aura do espaço museal. No espaço

expositivo foram arranjadas mesas para a consulta das publicações. “Todo o projeto atendia à intenção original de transmitir simplesmente informação” (FREIRE, 2016: 193).

Como forma de fugir do regime ditatorial e seus mecanismos de controle, a rede de arte correio que interligava artistas de todo o mundo se fortaleceu no Brasil, estabelecendo formas paralelas e subversivas de comunicação e circulação de informações. Essa rede também atuava como um modo alternativo de circuito para a arte, que saía da clausura institucional ou do mercado e invadia os mais improváveis espaços da sociedade, fomentando um ambiente colaborativo entre artistas que, através da rede de arte correio, cultivavam trocas de todas as ordens. Com a arte postal experimentava-se, ainda, uma variedade infinita de meios – fotografia, carimbos, desenhos, xerox etc. –, tecnologias e, em especial, explorava-se o território da poesia visual.

Clarisse Diniz (2014) lembra que Pernambuco foi um importante centro da arte correio no Brasil, sobretudo pela atuação do artista Paulo Bruscky, que trocava correspondências, propunha e participava de iniciativas da arte postal mundo afora, organizando também – com parceiros como Ypiranga Filho e Daniel Santiago, entre outros – exposições internacionais de arte correio. Entre as várias abordagens da arte correio, sublinha-se um grande corpo de trabalhos que, ao mesmo tempo que afirmam, igualmente problematizam o status da arte, então posto em questão por um novo modo de circulação e criação.

Apesar de um público significativo, a crítica, de maneira geral, foi indiferente à mostra *Prospectiva '74*. Roberto Pontual, um dos poucos que comentou a mostra em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, define-a como “a primeira grande mostra de arte internacional de jovem entre nós” (PONTUAL, 1974 In. FREIRE, 2016: 193). Na América Latina, assolada por ditaduras, a ativação de uma rede paralelas e subversivas de comunicação artísticas na *Prospectiva '74* parece desde logo relevante. Torna-se cada dia mais evidente como o vanguardismo dessa estratégia abriu as portas do MAC USP e do Brasil no debate da arte conceitual e conceitualismo em nível internacional. Isto porque tal exposição angariou para o MAC USP um conjunto de proposições artísticas fora dos padrões modernos, de caráter multimídia, que sustenta a lógica da rede como princípio colocando em paralelo museu e arquivo.⁸⁴

A *Prospectiva '74* contou ainda com sessão de cinema e diapositivos, a mostra para além da exposição teve filmes e slides. Esse fato parece também revelador, pois naquele momento

⁸⁴⁸⁴ Pesquisadora dos trabalhos do artista Paulo Bruscky, Cristina Freire, autora da análise da exposição *Prospectiva '74* no ensaio intitulado “A rede em exibição: Walter Zanini e o MAC-USP”, não revela se os pernambucanos participaram dessa mostra.

os diapositivos e os audiovisuais apresentam-se como dobradiças técnicas e conceituais entre a fotografia, o filme de artista e a instalação. Os diapositivos conjugados com áudios, que Hélio Oiticica em seus projetos chamou de *Quase Cinema*, revelam-se um importante índice daquele tempo. Do cubo branco à caixa preta, era o museu em mutação.

4.2.3 Museu do Folclore

A exposição na qual nos deteremos agora é bastante emblemática. Diferente das duas primeiras, esta foi pensada para ser uma mostra de longa duração. Outra distinção está nas obras expostas, se antes as exposições apresentadas tratavam de artes plásticas – incluindo trabalhos de caráter experimental e vanguardista –, agora a mostra analisada exibe obras apresentadas como arte popular. Nesse olhar sobre a história das exposições de arte no Brasil, incluímos a primeira exposição de tempo prolongado do Museu do Folclore Edison Carneiro (MFEC), montada em 1980 – ou seja, um ano antes da montagem da Galeria Metropolitana de Arte do Recife –, no espaço da antiga garagem do Palácio do Catete, Rio de Janeiro.

O Museu do Folclore Edison Carneiro foi fundado em 1968, inicialmente intitulado Museu da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, tinha por objetivo “mostrar ao público o que o povo pensa, o que sente e como age – [...] mostrar a alma do povo” (*O Globo*, 26.8.68, cad. 1, p. 12 In. SILVA, 2012). Foi em 1976, que o Museu foi renomeado como Museu de Folclore Edison Carneiro, em homenagem ao folclorista e ex-diretor da Campanha. Em 1978, a Campanha foi incorporada à Funarte, vindo a constituir então o Instituto Nacional do Folclore.

A necessidade de criação desse Museu já se registra em 1951, na Carta do Folclore Brasileiro, e em 1958, no estatuto da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), ainda que só dez anos mais tarde, em 22 de agosto de 1968, fosse fundado o Museu de Folclore da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, mediante convênio com o Museu Histórico Nacional (MHN) (SILVA, 2012: 72).

A partir de 1976, a catalogação das peças foi aprimorada, com atividades de inventário e registro das peças. O acervo do Museu foi formado por meio de doações de coleções das comissões estaduais de folclore; de interessados no folclore; por meio do Programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, como a coleção Brasília, recebida entre 1974 e 1976. O acervo contava com cerca de 1500 objetos, reunindo produção ampla, a partir de diferentes materiais e provenientes de várias partes do país. A Instituição também

recebeu uma coleção de arte popular do MHN havia sido doada para constituição da coleção de objetos folclóricos, entre 1969 e 1975.

Rita Gama Silva (2012) alerta que os processos que constituíram a coleção do MFEC podem nos ajudar a entender o contexto que determinou a existência ou ausência de informações sobre as obras na primeira exposição permanente. Para a falta de informações Silva elenca alguns fatores que contribuíam: a própria concepção museológica da época, que parecia mais interessada na manutenção e preservação dos objetos do que na pesquisa sobre suas funções e contexto originais; o papel incipiente desempenhado por um museu em meio às atividades do CDFB – sem o destaque que viria a ter posteriormente –, e a própria predominância da concepção da época sobre a produção de folclore: coletiva e anônima, materializando a “alma do povo brasileiro” (2012: 76).

A exposição foi montada a partir de módulos genérico, cuja temática se sobrepunha às obras e artistas ali expostos. Foram sete temas: “Lúdica infantil”, “Medicina popular”, “Danças e folgedos”, “Instrumentos musicais”, “Literatura de cordel”, “Religiosidade popular” e “Artesanato”. Segundo a museóloga Célia Corsino, “Os módulos não variavam, o que deveria variar era o acervo exposto”, acrescentando que:

Essa exposição permanente utilizou a linha desenvolvida na [...] [Série] Folclore Brasileiro. Essa exposição, portanto, tinha um *link* com os estudos do folclore. A Série Folclore Brasileiro era uma das publicações de folclore por Estado, mas orientava todo o trabalho da casa da Campanha, do Instituto Nacional de Folclore. (CORSINHO, 2012 In SILVA, 2012: 93)

A existência de um catálogo da exposição de 1980 do Museu do Folclore Edison Carneiro propiciou uma leitura mais aprofundada que foi desenvolvida pela pesquisadora Rita Gama Silva (2012). O catálogo é parte da Coleção Museus Brasileiros, tem 88 páginas e apresenta 10 textos, 84 fotos das instalações do museu e do acervo exposto. E ainda uma planta baixa da mostra. A considerar essa planta baixa, Silva afirma que o tema mais destacado era o artesanato. Os objetos integrantes desse módulo ocupavam área significativamente maior do que as demais, configurando o espaço central do salão destinado à exposição permanente.

Na exposição de 1980, o módulo “Artesanato” parece agregar duas práticas patrimoniais: uma despreocupada com a autoria e o contexto de produção dos objetos; a outra valorizando a identificação e as informações sobre o homem e a cultura, em visão que seria posteriormente adotada oficialmente pela instituição (SILVA, 2012: 143).

Também segundo o catálogo, os módulos apresentados nessa exposição seriam alterados de tempos em tempos, para mostrar aspectos do folclore brasileiro. As entrevistas realizadas

por Silva, no entanto, informaram que não houve, mas que havia a intenção de fazer rodízio de objetos, visando à “divulgação ampla do acervo e de outros aspectos do folclore”.

Rita Gama Silva (2012) desenvolve uma extensa análise dos textos presentes no catálogo e observa a presença de pelo menos três discursos distintos sobre o folclore: o primeiro associado à nação brasileira, seguido de um discurso ligado à humanidade em geral, e, por fim, às regiões geográficas (que, aliás, remete ao primeiro discurso do nacional). É interessante observar que, no texto, as categoriais folclore e cultura popular convivem aparentemente como sinônimos – parafraseando Roger Chartier: a cultura popular e o folclore são categorias eruditas.⁸⁵

Transparece, ainda, a dimensão relacional fundamental da cultura popular, de modo que a visão do folclore em aspectos, explícita na planta da exposição, parece realizar-se apenas nos módulos, pois os textos examinados apontam para a renovação do conceito de cultura em jogo, já trazendo um olhar mais interessado na contextualização dos objetos. Destaca-se o fato de os recursos museográficos serem então limitados, em comparação com os que viriam a ser empregados na ilustração de contextos de produção e uso, como fotos, filmes e sons. Reflete Silva, “percebemos, portanto, nessa exposição, a existência de algum grau de divergência entre Museografia e os textos. Diferentes concepções estavam simultaneamente presentes no campo de estudos do folclore da época” (SILVA, 2012: 143).

Até 1980, todavia, importava mais o objeto propriamente dito do que as informações a seu respeito. Em entrevista, Claudia Marcia Ferreira aventa a possibilidade de que, no momento da coleta, fossem fornecidas informações sobre as peças doadas e adquiridas pelo Museu. Entretanto, tais dados não chegavam a Instituição quando da entrada desses objetos. Uma hipótese é a de que o interesse pelo objeto não derivava da autoria ou do gênio individual, mas antes da manifestação da coletividade, como dito, da “alma nacional”. Essa era, na época, a perspectiva dos museus em geral, de acordo com a qual os objetos selecionados para exposições eram capazes de “evocar” uma realidade imaginada. Conclui a pesquisadora, “nesse sentido, entendemos que o paradigma gerador dessa exposição está fortemente ligado às visões de cultura intrínsecas à noção de folclore vigente no âmbito da CDFB” (SILVA, 2012: 163).

⁸⁵ CHARTIER, Roger. CULTURA POPULAR: revisitando um conceito historiográfico Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

4.2.4 Reflexão

Uma exposição, cabe lembrar, é elaborada durante determinado período, e sua inauguração reflete a dinâmica que a originou. Assim, a partir do momento em que as exposições abrem suas portas ao público, seus discursos sofrem processo de estagnação, enquanto os discursos sobre arte e exposição, ou mesmo as práticas institucionais, seguem em frente. Os casos exemplares aqui apresentados, como dito, marcam um momento na trajetória das instituições e dos seus atores. São como facho de luz, deslumbramentos, tal como a concepção nietzschiana do acontecimento, pois estão, e foram aqui apresentados, correlacionado com seu contexto, com seu meio e os diversos significados que o sustentam, para nós, como exposições exemplares.

Na linha reflexiva de Jean-Marc Poinot, a exposição é uma máquina interpretativa, e quanto tal, deve transformar ao mesmo tempo as obras, os olhares e a sociedade (POINOT, 2016: 17). O que Arthur Freitas percebeu na mostra “Objeto e Participação” – e na manifestação poética de “Do Corpo à Terra” –, quando afirmou que o evento se tornou, no imaginário da arte contemporânea brasileira, uma verdadeira reserva de utopia para um futuro mais livre e promissor (FREITAS, 2016: 171), unindo arte e política. A exposição “Prospectiva’74” ativou uma rede marginal de trocas artísticas, a partir de uma estratégia vanguardista, que teve no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo *locus* de resistência em um país sob regime ditatorial. A “Prospectiva ‘74” também tem como fruto um conjunto de proposições artísticas fora dos padrões modernos, de caráter multimídia, hoje acervo do MAC-USP, patrimônio público.

Na exposição de 1980, que inaugurou a nova sede do Museu do Folclore Edison Carneiro, a preocupação política com a consolidação do Museu era o foco. Todavia, a exposição nos apresenta modos de ver e exibir a arte dita popular naquele período – apenas um ano antes da abertura da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Esta exposição se revela significativa para nossa pesquisa porque a GMAR possuía um acervo numeroso de arte popular, o que nos deixou bastante reflexivos: na montagem de 1980, a desconexão entre objeto e contexto seria uma escolha? Em caso positivo, a que condições estaria ligada? Para responder a essas perguntas foi importante retomar a questão da nacionalidade como inspiradora da ação folclórica. Naquele momento não se colocava a contextualização porque, nos discursos expositivos, o objeto não era apresentado como recorte ou testemunho de realidades específicas, localizadas temporal e espacialmente, depunham, antes, sobre a própria brasilidade de maneira genérica (SILVA, 2012: 156).

4.3 A EXPOSIÇÃO INAUGURAL DA GMAR: PROJETOS ESTÉTICOS E GOSTO CONSOLIDADO

Apesar do museu apresentar em suas exposições uma narrativa, os sentidos potencialmente contidos numa exposição são muito variáveis, tanto, aliás, quantos sejam seus agentes, usuários, visitantes, pesquisadores – todos fundamentais para a efetivação da comunicação museal a partir dos materiais exibidos. Uma exposição, tal como a primeira da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, que vamos analisar agora, pode gerar diferentes interpretações e entendimentos, bem como essa que vamos fazer. Em outras palavras, é verdade que toda mostra é um trabalho de interpretação e aqui o historiador não pode se esquivar de mostrar seus limites.

Para tanto, o historiador em uma exposição deve distinguir entre o ‘sentido’ e o ‘valor’ delas. O sentido está ligado ao discurso expositivo e às qualidades sensíveis daquilo que é proposto. O valor se relaciona aos usos sociais, mas também estéticos, que emergem da própria dinâmica da exposição (POINSONT, 2016: 24). No primeiro e segundo capítulos desta dissertação, percebemos que a inauguração da Galeria foi apresentada e valorizada de duas formas. Em síntese: por um lado, enquanto produto de uma gestão municipal, que trouxe para o primeiro plano a cultura e a arte; por outro, como o espaço destinado aos artistas plásticos e populares da Região, da Bahia ao Maranhão, apresentada também como a “terceira maior galeria de arte do Brasil e a primeira do Norte e Nordeste, em área útil de exposição” (No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil. *Jornal do Commercio*, domingo, 29 de março de 1981). Falta agora analisar o discurso expositivo e as qualidades sensíveis daquilo que foi exposto.

Mantendo a atenção ainda para os usos sociais em torno do novo espaço para as artes, a partir de um olhar atento ao texto do periódico, também visualizamos como o acervo exposto era apreciado pela gestão municipal:

Em dois mil e duzentos metros quadrados já estão expostos, das terças-feiras aos domingos, mas de mil peças de arte. Desde as telas em óleo de João Câmara, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora Brennand e Wellington Virgolino a significativas obras de artesanato – de madeira, ferro, barro ou tecido – de artistas populares da Região, da Bahia ao Maranhão.

Além disso, quase um andar inteiro com 32 estandartes dos clubes carnavalescos do Recife, entre eles um de 1889, de Vassourinhas. São verdadeiras peças de artesanato, de autores anônimos, emprestadas pelos clubes e blocos. (No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil *Jornal do Commercio*, domingo, 29 de março de 1981).

Fazendo uma análise dos artistas nominados pelo Jornal, vimos que a Galeria inaugurou com obras de João Câmara, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Wellington Virgolino, todos artistas de Pernambuco, à exceção do

paraibano João Câmara, porém, igualmente todos, com atuação artística, no mínimo, nacional. O primeiro da lista do Jornal é João Câmara, artista paraibano radicado em Olinda desde o começo dos anos 1960, e que, como sabemos, recebeu um destaque na exposição que o jornal não menciona, a sua série *Cenas da Vida Brasileira* ocupou o salão nobre do prédio, no primeiro andar. Por esse motivo também, João Câmara recebeu um sob tópico no primeiro capítulo, no qual traçamos um pouco de sua trajetória até 1981.

Iniciaremos por Vicente do Rego Monteiro (1889-1970), que tem uma trajetória entre as cidades do Recife, Rio de Janeiro e Paris. Eduardo Dimitrov (2013) acredita que apesar de Vicente do Rego Monteiro ter se destacado já no início da década de 1920, compondo o grupo de expositores da *Semana de Arte Moderna de 1922*,

Sua atuação sistemática no cenário cultural pernambucano ocorreu, praticamente, apenas em dois momentos: a partir de meados dos anos 1930 até 1946, e de 1957 até sua morte em 1970. As viagens constantes e longas estadias (no Rio de Janeiro e Paris) afastaram-no de sua cidade natal (DIMITROV, 2013: 120);

Lula Cardoso Ayres (1910-1987) tem em sua trajetória artística a participação nas três primeiras Bienais de São Paulo, entre 1951 e 1955. Já em 1960, realizou exposição retrospectiva no MASP, organizada por Pietro Maria Bardi. Era uma referência artística nacional à época da abertura da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Abelardo da Hora, considerado o líder do *Atelier Coletivo*, autor de várias esculturas de “tipos populares” espalhadas pela cidade do Recife, foi filiado ao PCB, razão que o manteve próximo dos acontecimentos nacionais e internacionais do mundo da arte, atuando sobretudo na profissionalização dos artistas plásticos (BRITO, 2016).

De Francisco Brennand, entre tantos trabalhos, podemos lembrar que realizou diversos painéis e murais cerâmicos em várias cidades do Brasil e dos Estados Unidos. Em 1971, iniciou a restauração de uma velha olaria de propriedade paterna, transformando-a em ateliê, onde expõe permanentemente objetos cerâmicos, painéis e esculturas, sendo hoje um ponto turístico da cidade do Recife. Wellington Virgolino, como vimos no final do segundo capítulo, talvez tenha sido o integrante do *Atelier Coletivo* que melhor se adequou ao sistema comercial das artes em Pernambuco, baseado num circuito de lojas de decoração e acordos de exclusividade com o galerista Carlos Ranulpho. Eduardo Dimitrov lembra que

A carreira de pintor profissional começou a ser vislumbrada em função dos diferentes prêmios nos salões estaduais e das vendas que conseguiu emplacar no final da década de 1950. Mas foi com a exposição de dois quadros na VI Bienal em 1961 que sua vida profissional foi alavancada (2013: 233).

A partir desse brevíssimo olhar sobre as trajetórias dos artistas destacados no Jornal e, consequentemente, destacados pela GMAR e pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, podemos inferir que esse acervo e essa exposição inaugural preservaram e valorizaram o universo artístico e cultural local com artistas que se sobrepuseram no mundo das artes nacional (BECKER, 2010). A presença dos estandartes dos clubes carnavalescos do Recife não pode ser ignorada, neles registra-se a marca da gestão municipal do Prefeito Gustavo Krause: a valorização das tradições culturais como o São João e o Carnaval.



Imagem 8. Fotografia de vista de exposição: estandartes. Acervo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.

Jean-Marc Poinot (2016) lembra que todos os envolvidos de alguma forma – os críticos, os artistas, os curadores, os museólogos e implicitamente os *marchands* e os colecionadores – têm algo a dizer em uma exposição. A exposição é a apresentação de obras de arte face a um público que está sempre lá e que tem também algo a dizer. A dificuldade para o observador, alerta Poinot, “é que o conjunto desses protagonistas age também em intervalo de tempos por vezes esquecidos” (2016: 13).

Os anseios de Leonardo Dantas, primeiro diretor executivo da Fundação de Cultura cidade do Recife, bem como do Prefeito Gustavo Krause, foram analisados no primeiro capítulo deste trabalho. Sabemos que o ex-prefeito disse que delegava as atividades culturais para Leonardo Dantas e que este foi inspirado no *Metropolitan Museum of Art*, de Nova York quando convidou a equipe de museólogos da Fundação Joaquim Nabuco para elaboração e execução do projeto da GMAR.

Sobre o acervo sabemos que ele foi composto em grande parte por obras espalhadas por diversos órgãos da Prefeitura do Recife, como os que serviam de decoração de gabinete de secretários, nos cemitérios ou esquecidos nos porões. As ações que estão dentro do “intervalo esquecido” são os anseios do poder público na aquisição dessas obras que vão, anos depois, compor a exposição primeira da Galeria Metropolitana de Arte. Entender o processo que constitui a coleção de obras de arte da Prefeitura do Recife nos auxiliará na interpretação, na leitura da exposição.

No dia primeiro de abril de 1981, ou seja, cinco dias após a abertura da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, o jornalista José Gonçalves de Oliveira escreveu um artigo no *Jornal do Commercio* intitulado “Semente Germinal da Galeria de Arte”. Segundo Gonçalves de Oliveira, seu objetivo era “restaurar a verdade esclarecendo e apontando equívocos” sobre a história que estava sendo propagada, no que se referia ao acervo da GMAR. “Estes esclarecimentos que julgamos necessários para, servindo à verdade, corrigir equívocos e omissões”. Continua Oliveira:

Grande parte dos quadros desse acervo, principalmente os da fase parisiense de Vicente do Rego Monteiro, foi adquirida pelo prefeito Pelópidas Silveira (1ª administração); o pintor havia trazido também com ele, na visita ao Recife, alguns trabalhos de futuristas franceses, entre esses um quadro estruturalista de Herbin (também raro, e não estamos ouvindo ninguém falar nele); e uma “natureza morta” de Louis Marcoussis (cubista do grupo do “Bateau Lovoir” e não do de Picasso) também adquirido com o mesmo lote.

[...] Vê, assim, que a semente germinal dessa Galeria foi plantada na primeira administração de Pelópidas Silveira, não procedendo de nenhum modo a informação ora propalada de que “até hoje ninguém sabe explicar como veio parar na Prefeitura do Recife” a verdadeira obra-prima que é o quadro de Marcoussis.

Durante 1973-74, o então secretário Alfredo de Oliveira, ainda na Administração de Augusto Lucena, ampliou em muito esse acervo, adquirindo obras de Hélio Feijó, Ladjane, Dorian Gray, Gilberto Freyre, Sérgio Lemos, Celina Cezário, Chalita, Wilton Souza etc. Com essa valiosa nucleação, instalamos, então, no “hall” do Teatro do Parque, a Galeria Municipal “Vicente do Rego Monteiro (se não a arrancaram, existe uma placa no local, assinalando a iniciativa). Pouco depois, no Governo de Antônio Farias, o escritor Ariano Suassuna, sentindo a importância cultural da Galeria ampliou ainda mais o já tão significativo acervo, com valiosas aquisições de trabalhos assinados por Gilvan Samico, Maria Carmem, Montez Magno, Brennand, Capiba, entre outros.

Esses esclarecimentos – é bom que se ressalte – não tem a intenção de desmerecer o trabalho do confrade Leonardo [Dantas] Silva. Eles se prendem, isto sim, ao dever de ao mesmo tempo em que oferece subsídios sobre a real história do acervo da GAMR [sic] fazer justiça aos seus pioneiros, cujo trabalho foi pertinentemente continuado pelo espírito empreendedor do presidente da Fundação de Cultura (Semente Germinal da Galeria de Arte. *Jornal do Commercio*, 01/04/1981, Caderno C, p. 1).

A descrição que José Gonçalves de Oliveira fez no período da cidade condiz com as memórias do primeiro Diretor Executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife. Como vimos no capítulo anterior, Leonardo Dantas revela que Pelópidas da Silveira “ajudou” muitos artistas comprando suas obras. Esses quadros iam decorar salões públicos municipais, como o

próprio Gabinete do Prefeito, como podemos ver na imagem a seguir. Entre os quadros ao fundo da imagem, podemos ver, no canto esquerdo o quadro *La Rotonde* (1927), óleo sobre tela, de Joaquim do Rego Monteiro – não conseguimos identificar os outros dois quadros.



Imagem 9. Visita da Embaixada Farmacêutica do Rio Grande do Norte ao Prefeito Pelópidas Silveira, em 1957. Gabinete do prefeito. Foto: Severino Fragoso. Acervo: Museu da Cidade do Recife.

Nesse artigo feito por José Gonçalves de Oliveira no *Jornal do Commercio*, temos os prefeitos Pelópidas da Silveira (1955-1959 / 1963-1964); Augusto Lucena (1964-1969 / 1971-1975), com o apoio do Secretário de Educação e Cultura Alfredo de Oliveira; e Antônio Farias (1975-1979), com o apoio do secretário da mesma pasta, Ariano Suassuna, todos “protagonistas por vezes esquecidos” da exposição inaugural da GMAR. No caso de Antônio Farias e Suassuna, são protagonistas que atuaram de forma direta, pois, como vimos no capítulo anterior, esses já estavam pensando o casarão da Rua da Aurora como um espaço museológico similar ao criado na gestão Krause. Assim, para nos aproximarmos do sentido, ou seja, do discurso expositivo e as qualidades sensíveis daquilo que foi proposto na primeira mostra da Galeria, faz-se necessário investigar mais atentamente as intenções e escolhas de Ariano Suassuna à frente da Secretaria de Educação e Cultura do Recife.

Antes de chegar a esta secretaria municipal Ariano Suassuna foi membro do Conselho Federal de Cultura e Diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, porém, pouco lembrado por destacar-se no Brasil como teatrólogo e escritor. Seu trabalho artístico é marcado por desenhar um Nordeste brasileiro rico em “cultura popular” e em “tradições genuínas” (DIMITROV: 27). Pode-se dizer que ele é, sem dúvida, um dos grandes artífices dessa construção que deposita no Nordeste o que há de “mais genuíno”. Para Eduardo Dimitrov (2011), Ariano é um dos criadores desta representação do Nordeste, tanto pela sua obra literária – que passa pelo teatro, romance, poesia e iluminogravuras – quanto pelas políticas públicas que implementou por meio dos diversos cargos assumidos ao longo de sua vida.

Entre 1946 e 1952, Suassuna participou do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), ao lado de nomes como Hermilo Borba Filho, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Aloisio Magalhães, formando um movimento intelectual nucleado no teatro, mas com forte influxo sobre todas as áreas da criação artística. A importância do TEP pode ser destacada rapidamente se lembrarmos que os espaços de consumo e de intercâmbio culturais no Recife, ainda que francamente abertos a uma intensa sociabilidade entre os intelectuais da sociedade local, pareciam não ter relevância alguma no sentido de funcionar como propulsor à criação cultural em novas bases. Para Flavio Weinstein Teixeira (2007), a criação do TEP em 1946, se faz, precisamente, a partir desse universo de preocupações. Aqueles jovens artistas-intelectuais almejavam construir novos parâmetros para a criação teatral.

eles criaram os espaços e redes de sociabilidades e trocas intelectuais que viriam a desempenhar um papel decisivo na produção da cidade – para muito além do ponto de vista exclusivamente teatral – na medida em que introduziram uma cunha modernizante, por assim dizer (2007: 20).

Os principais elementos que guiaram o TEP em sua atuação foi a pesquisa de manifestações da cultura popular, o incentivo a autores que valorizassem assuntos ligados ao “povo”, e, sempre que possível, encenações gratuitas e fora do circuito oficial dos espetáculos. Essas prerrogativas criariam tanto uma nova dramaturgia brasileira, como um público apto a apreciá-la (DIMITROV, 2011: 110). Apesar do TEP ter se dissolvido em 1953, principalmente em razão de seus integrantes terem se formado, deixando, assim a vida de estudantes, bem como pela partida de Hermilo para São Paulo, Ariano continuou a escrever teatro seguindo os mesmos preceitos.

Em 1952, já formado, dedica-se à advocacia no escritório do jurista Murilo Guimarães⁸⁶, um amigo da família. Em 1956, abandona a profissão quando é convidado por Luiz Delgado, então reitor da Universidade Federal de Pernambuco, a tornar-se professor de Estética. Entre 1955 e 1960, firma-se como dramaturgo. A encenação do *Auto da Compadecida*, em 1965, fez com que a crítica do Sudeste lhe desse atenção. Em 1960, Ariano convidou Hermilo Borba Filho para retornar a Recife e criarem uma companhia profissional de teatro: teatro Popular do Nordeste. Em 1961, eles assinaram o Manifesto do TPN, que, já no primeiro parágrafo, retoma as diretrizes do TEP. (DIMITROV, 2011: 118).

Importante lembrar que em 1960, a cena cultural de Recife estava mais diversificada do que nos anos de atuação do TEP. Financiado pela Prefeitura na gestão de Miguel Arraes, existia, nessa época, o Movimento de Cultura Popular, que surgiu com o intuito de criar uma arte engajada politicamente⁸⁷. Ariano, apesar de ter participado do início do MCP, irá se posicionar contra as duas frentes atuantes nas artes cênicas: o teatro frívolo do Teatro de Amadores de Pernambuco, que, mesmo em baixa, ainda estava ativo, e o de esquerda do MCP.

O Teatro Popular do Nordeste teve, não obstante, bons e maus momentos até seu esfacelamento completo em 1970. Hermilo Borba Filho, de alguma forma, aproximar-se-á do teatro engajado, apesar de ter rompido com o MCP. Ele dialoga com autores como Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, passando a tratar os espetáculos com o veio anti-ilusionista, proposto por Brecht, modelo que Ariano não acolhe. Essa opção de Hermilo, associada a uma maior dedicação à prosa, faz com que Ariano se afaste do teatro. “É nesse período que ele aposta em outra frente: a universidade” (DIMITROV, 2011: 121).

Em 1969, o mesmo amigo da família que o empregara em seu escritório – e que agora era reitor da Universidade Federal de Pernambuco, Murilo Guimarães – o nomeia para assumir a direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC). Assim, Ariano conseguiu apoio institucional suficiente para articular o seu Movimento Armorial, movimento estético que reuniu artistas em torno da criação de uma arte erudita com base na “cultura popular”. A universidade foi fundamental para o desenvolvimento do projeto autoral de Ariano Suassuna. Com uma carreira que lhe dava tempo para estudar e produzir suas obras sem muitas

⁸⁶ Murilo Humberto de Barros Guimarães tinha um escritório de advocacia que defendia a Cooperativa dos Usineiros. Além das atividades como advogado, sempre se dedicou à carreira acadêmica, tornando-se professor da Faculdade de Direito em 1951 e reitor da Universidade Federal de Pernambuco entre 1964 e 1971.

⁸⁷ “O MCP, que terá grande diálogo com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, visava a uma arte engajada de esquerda. Foi fundado por intelectuais pernambucanos, entre eles, Paulo Freire, Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. Ariano e Hermilo, no entanto, romperam logo por não concordarem com o tom esquerdista” (DIMITROV, 2011: 119).

complicações. Aos poucos, conseguiu ocupar um espaço institucional que o levou a consolidar seus anseios estéticos, em políticas de cultura.

Segundo Dimitrov (2011), todos os participantes do Movimento Armorial mantiveram uma nostalgia muito forte do mundo rural. Interessante notar que todos os artistas ligados ao Movimento Armorial nunca moraram fora do Nordeste. Por mais que tenham passado parte de suas vidas, principalmente no período de formação, em outros estados ou países, sempre regressaram. O início do Armorial, em 1970, foi marcado por um evento na Igreja São Pedro dos Clérigos, em Recife, que reuniu um concerto executado pela Orquestra Armorial “Três Séculos de Música Nordestina – Do Barroco ao Armorial” e uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas.⁸⁸

Dentre toda a produção artística desenvolvida por Ariano ou movimentos com os quais se envolveu, o Movimento Armorial foi o que teve maior atenção da crítica. São muitos os estudos e artigos que se debruçam sobre o Armorial. Não compete, aqui, discutir a fundo a dinâmica do movimento; outros trabalhos já fizeram isso com grande competência, entre eles: Dimitrov (2011); Moraes (2000); Santos (1999); Vassallo (1993).

Com o Movimento Armorial, a cultura popular ganha um status de depositária da autenticidade do povo brasileiro e foi com esse intuito que Ariano coordenou as pesquisas a respeito da cultura popular no Departamento de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pernambuco. Sua atuação no DEC mobilizou os integrantes do Movimento Armorial em pesquisas no interior do Estado. (DIMITROV, 2011: 127).

A crítica Armorial à sociedade industrial e à arte industrializada tem como pressuposto a preservação da identidade cultural do país. Nesse sentido, podemos perceber que o estreitamento Armorial com as raízes da cultura brasileira relaciona o seu passado com um tempo de espontaneidade sufocada pela racionalização da sociedade industrial, por isso, a sua posição de luta ante o moderno. Dessa maneira, estabelece-se a região Nordeste e, mais especificamente, o sertão e sua cultura popular como reduto de autenticidade cultural.

O Movimento Armorial e, principalmente, Ariano Suassuna tiveram apoio explícito das esferas governamentais, uma vez que seu projeto estético de cunho nacionalista, de certa forma, coadunava-se com aspirações da política cultural do governo militar. O historiador Dimas Veras (2018) apurou as aquisições de acervo do DEC entre os anos de 1971 e 1974:

⁸⁸ Em 1971, um segundo concerto na Igreja do Rosário dos Pretos, agora inaugurando o Quinteto Armorial, consolida o lançamento do movimento.

Ano	Artista	Peça	Total
1971	Miguel dos Santos	7 desenhos a guache 2 quadros a óleo e 4 peças de cerâmica	24 peças
	Alúcio Braga	4 quadros a óleo 1 peça de cerâmica	
	Fernando Lopes	4 quadros a óleo	
	Gilvan Samico	1 quadro a óleo	
	Maria da Conceição Brennand	1 trabalho de tapeçaria	
1972	Gilvan Samico	A mulher e o pavão (quadro a óleo) A mulher e o pássaro (serigrafia) O gelo de Ouro (desenho-estudo) Luzia entre as feras/Apocalipse/O comedor de folhas (tríptico de xilogravuras)	12 peças
	Jairo Arcoverde	O santo Leão e seus guardiões (quadro a óleo)	
	Miguel Santos	São Jorge e o dragão	
	Aloisio Magalhães	Cartema sobre a cidade do Recife (colagem)	
	Maria da Conceição Brennand	A besta Bruzacã (tapete)	
	Aloísio Braga	O cavaleiro diabólico (quadro a óleo)	
	Fernando Lopes da Paz	2 quadros a óleo - Os quatro evangelistas e A luta do anjo com a besta Bruzacã	
	Lucia Campos (artesanato)	Metamorfose da Morte Caetana (“tapete com desenho fornecido pelo DEIC”; “Doador ao Sr. Ministro Jarbas Passarinho”)	
1973	Gilvan Samico	10 gravuras	59
	Aloísio Braga	5 miniaturas a óleo	
	José Borges (“gravador popular”)	10 gravuras	
	Artista populares nordestinos	30 gravuras	

	Lourdes Magalhães	1 quadro a óleo (“doado ao sr. Ministro da educação de Portugal”)	
	Geber Accioly	1 quadro a óleo	
	Francisco Brennand	1 Grande tapete colorido	
	-	1 tapete (baseado nas insígnias heráldicas da Aeronáutica e doada à Base Aérea do Recife)	
1974	Aluizio Braga	6 desenhos a bico de pena e inspirados na literatura de cordel	23
	Gilvan Samico	Tríptico pintado a óleo	
	Alcides Santos	Quadro a óleo	
	Pintor anônimo do Século XVIII ou XIX	Quadro hispano-americano – óleo sobre tela	
	Arnaldo Barbosa de Lima (entalhador popular)	Talha de madeira intitulada “A serpente e a Árvore”	
	Maria da Conceição Brennand Guerra	5 Tapetes (“Estandarte”, “O Floral”, “A serpente”, “O tríptico”, “metamorfose da besta bruzacã”)	
	Maria Pompeia Carneiro Campos	1 Tapete (“O cristo”)	
	Maria de Lourdes Magalhães	4 reproduções dos séculos XVI – XIX	
	Fernando da Lopes Paz	1 ampliação da talha com as armas do curso de educação física 1 talha com as armas da UFPE 1 painel em madeira (“Quaderna, um homem entre o anjo e a besta”)	

Fonte: VERAS, Dimas Brasileiro. Palácios cariados: a elite universitária e a ditadura militar - o caso da Universidade Federal de Pernambuco (1964-1975). Tese (Doutorado em História). UFPE, 2018.

Maria Thereza Didier de Moraes aponta para o apoio que o grupo recebeu não apenas na Universidade, mas também da Prefeitura do Recife, na gestão de Antônio Farias, ao empossar integrantes do movimento, entre eles, o artista plástico Gilvan Samico, que como visto na tabela, entre 1971 e 1974, em apenas um ano não teve obras adquiridas para o cerco do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, e o músico Antônio José Madureira, no

Conselho Municipal de Cultura, assim como o próprio Suassuna no cargo de Secretário Municipal de Educação e Cultura. Moraes também afirma que:

Não é surpreendente o apoio do ministro Ney Braga ao Movimento Cultural. [...]. A proposta estética Armorial – de criar uma arte brasileira partindo das matrizes culturais mais antigas do país – estava em consonância com a visão essencialista de um governo que já não pretendia apenas negar experiências, mas criar, em tom imperativo, uma memória única sobre a cultura brasileira. Para essa construção, estimulou as “peculiaridades” regionais, de maneira a ressaltar harmoniosamente as suas diferenças – tratando-as como pluralidade sincrética –, diluindo-as no conceito de nação brasileira. (MORAES, 2000: 43 In DIMITROV, 2011: 129).

Com o Armorial sendo compatível com o projeto cultural do governo militar, Ariano Suassuna não encontra muitos problemas na implementação de seu Movimento como política pública. Importante lembrar que essa proximidade entre movimento estético e política se expressou logo depois do golpe de 1964, quando Ariano se tornou membro fundador do Conselho Federal de Cultura em 1967, sendo nomeado para o Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco em 1969, logo depois do AI-5, em 1968. Ainda durante o Regime Militar, aceita o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Recife na gestão de Antônio Farias em 1975.⁸⁹

As intenções de ocupar a antiga sede da Prefeitura do Recife com arte e cultura tem início durante essa passagem de Suassuna pela Secretaria, na gestão de Antonio Farias. “Sobrado da Prefeitura é o novo Centro de Cultura”, estampou o título a matéria do *Diario de Pernambuco*, em 14 de setembro de 1975, primeiro ano de gestão Antônio Farias. As intenções eram transformar o sobrado em um centro municipal de educação e cultura, afirmava a matéria: “Ariano Suassuna, está concluindo estudos que permitam construir ali um cinema (filmes de arte) e um teatro para representações cênicas e concertos de câmeras”.⁹⁰ Além disso, cogitava-se a instalação no Centro Cultural da biblioteca do Teatro Santa Isabel e a pinacoteca municipal, localizada no Teatro do Parque.

Em março de 1976, o MEC autorizou os recursos financeiros para concretizar a restauração do casarão da Rua da Aurora e sua transformação em Centro Cultural Municipal. O projeto para o espaço incluía um auditório (300 cadeiras) para exibição de cinema de arte, teatro e concertos musicais. Em outras dependências seriam construídas salas de balé e para

⁸⁹ Não foi apenas no governo militar que ocupou cargos públicos. Em 1995, ele foi convidado pelo então Governador do Estado de Pernambuco, Miguel Arraes, do Partido Socialista Brasileiro, para o cargo de Secretário Estadual de Cultura, cargo que também ocupou na gestão do neto daquele Governador, Eduardo Campos.

⁹⁰ “Sobrado da Prefeitura é o novo Centro de Cultura”. *Diario de Pernambuco*, 14/09/1975, terceiro caderno, página 5.

ensaio de canto. O projeto previa igualmente uma sala destinada à musicologia, com fitas (músicas folclóricas) à disposição dos estudiosos.⁹¹

Além de tudo já mencionado, Ariano Suassuna pensou também em um ambiente para exposições de arte. Uma exposição de longa duração já estava sendo pensada. Seu conceito e título já existiam e o escritor se orgulhava da ideia. A mostra seria intitulada “Meio Século de Pintura no Nordeste”, e possuía o objetivo de exibir à sociedade recifense a sensibilidade artística do Nordeste a partir do Movimento Regionalista de 1926, até alcançar os artistas plásticos daquele período.

Também teria um espaço para abranger um tempo anterior, para ele, identificado na pintura dos acadêmicos e dos neoimpressionistas⁹². A mostra carregava a nostalgia e a valorização da cultura nordestina do Movimento Armorial. Assemelhando-se, também, ao evento de abertura do Movimento ocorrido na Igreja São Pedro dos Clérigos, com o concerto executado pela Orquestra Armorial “Três Séculos de Música Nordestina – Do Barroco ao Armorial”, valorizando o passando do Nordeste em toda sua produção artístico-intelectual.

Os artistas da cidade só viram concretizada a construção de um espaço museológico em março de 1981. O período de restauração do prédio ultrapassou, em muito, o tempo da gestão Antônio Farias e os anseios de Ariano Suassuna foram substituídos pela “criação” de Leonardo Dantas, já na gestão Krause. Todavia, o acervo utilizado exposto na primeira mostra da Galeria Metropolitana de Arte do Recife é fruto também das reflexões de cultura e arte de Ariano. O discurso expositivo e as qualidades sensíveis daquilo que foi proposto na exposição inaugural de 1981, não se distancia muito do Movimento Armorial vigente na década anterior, que pregava valorização das manifestações da cultura popular e o incentivo a autores que apreciassem temas ligados ao “povo”.

Ao passo que na exposição permanente do Museu do Folclore Edison Carneiro, em 1980, “mais vale a “capacidade folclórica” do que o autor – basta saber que o objeto é folclórico” (SILVA, 2012:156), na Galeria Metropolitana de Arte do Recife, os artistas populares são sempre lembrados com louvor. Por mais que não tenhamos as legendas apresentadas na exposição, a quantidade de referências a arte popular é grande.

⁹¹ “MEC autoriza verba para centro na Rua da Aurora”. *Diário de Pernambuco*, 06/03/1976, segundo caderno, página 9

⁹² Em “MEC autoriza verba para centro na Rua da Aurora”. *Diário de Pernambuco*, 06/03/1976, segundo caderno, página 9



Imagem 10. Fotografia de vista de exposição: arte popular.
Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

No *folder*, produzido na administração de Wilton de Souza sobre a Galeria, há uma lista em ordem alfabética, na qual artistas eruditos e populares aparecem juntos. Na sessão intitulada “Não deixe de ver”, como podemos ver nas imagens 8 e 9, aparecem os nomes de Vitalino Pereira dos Santos, Lídia de Tracunhaém, Severino de Tracunhaém, Nhô Caboclo, Maria Amélia e Biu Santeiro. Esse destaque também aparece nos jornais. Um dia antes a abertura da Galeria, o *Jornal do Commercio* publicou a matéria “Galeria de Arte será inaugurada por [Marco] Maciel e [Gustavo] Krause”.

Localizada na página 9, a matéria referendou a inauguração da instituição como a “mais expressiva obra da administração Krause no campo artístico”. O texto inicia destacando a presença dos políticos, Maciel e Krause, a abertura da Galeria, ao lado de outras “autoridades” políticas e da cultura da Região, bem como valorizando a história do edifício construído no início de século XIX. Destacamos aqui o trecho: “Ali, a partir de amanhã, estarão expostos a visitação pública, 978 peças dos mais renomados artistas da região – eruditos, populares e anônimos”. Dentro do que era considerada arte popular, a lista é grande e trazia nomes extremamente importantes da arte: Severino de Tracunhaém, os Vieiras Antônio Leão, Maria Amélia, Nuna e Maria, Zezinho de Tracunhaém, Vitalino, Zé Caboclo, Manuel Eudócio, Zé Rodrigues, Ernestina, Manoel Antônio, Ana das Carrancas, Maluco Filho, Mestre Dezinho,

Mestre Noza, Nhô Caboclo, Manuel de Camaragibe, entre outros (Galeria de Arte será inaugurada por [Marco] Maciel e [Gustavo] Krause. *Jornal do Commercio*, 26 de março de 1981, p. 9).

Não deixe de ver



ANDREOTTI, MIRELLA, (Livorno – Itália/1928)
"FRAGMENTOS"
Painel – 2,00 X 4,80
Brasileira por convicção, tem na sua pintura, um tratamento de valorização das formas e das figuras de relevos, um dimensionamento e um equilíbrio de composição com recursos dos mais diversos, enriquecidos com resina plástica, alumínio maçarico e etc.



SILVA, JOSÉ CLÁUDIO (Recife – PE. 1932)
"Família"
Desenho em nanquim – 0,50 X 0,35
Fundador do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, onde aprendeu as primeiras noções e técnicas de pintura. Deixou o Recife para conhecer Mário Cravo, Caribé, Jenner Augusto e em seguida, os artistas do Sul e do mundo através das Bienais de São Paulo.



ARAÚJO, MANEZINHO, (Cabo – PE – 1910)
"Rua da Aurora"
Tela – 0,52 x 1,12 cm
Manezinho Araújo, viveu no Recife e a partir de 1916 criou toda uma forma de embolador autêntico. Entre o Rio de Janeiro e São Paulo, onde hoje, parodia as cores acinzentadas, colocando em suas telas tonalidades alegres, personaliza a cor e o cheiro do Recife.



BARBOSA, LOURENÇO DA FONSECA (CAPIBA) – Surubim – PE. 1904
"SÃO SEBASTIÃO"
Tela – 0,92 X 0,65
Lourenço da Fonseca Barbosa, dito CAPIBA, como assina suas telas e as composições de frevo, maracatu, canções e sambas, nasceu em Surubim, PE., em 1904. Capiba é pintor primitivo com a mesma força de um Heitor dos Prazeres e encontra em Brennand e Ariano Suassuna os seus maiores incentivadores.



BRENNAND, FRANCISCO, (Recife – PE – 1927)
"Floral"
Tela
Iniciou-se na pintura com Álvaro Amorim, no Recife, conquistando 1º prêmios nos Salões de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco, em 1947, 1948 e 1950. Viajou em 1949 à Europa onde aperfeiçoou-se com os pintores André Lhote e Fernando Leger, em Paris, até 1952. Retornando ao Recife criou sua oficina/cerâmica em São João da Várzea.



VIRGOLINO, WELLINGTON, (Recife – PE. 1929)
"Crianças"
Tela – 0,39 X 0,43
Um dos fundadores do Atelier Coletivo e do Clube da Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Figurou nas mostras "Gravuras Brasileiras" apresentadas em vários países da Europa, Ásia, Mongólia e Argentina. Realizou várias individuais em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Bahia além de ter participado de outras tantas coletivas e Bienais de São Paulo.



MONTEIRO, VICENTE DO REGO, (Recife – PE 1889/1970)
"O Armador de Arco"
Tela – 0,65 x 0,80
Pintor, desenhista, poeta e professor. Transferiu-se em 1911 para a França. Em 1913 expunha no Salão dos Independentes em Paris. Participou da exposição no Teatro Municipal de São Paulo, acompanhando as atividades da Semana de Arte Moderna, em 1922, com 8 telas de inspiração futurista e cubista.



BANDEIRA, LADJANE (Nazaré da Mata – PE. 1928)
"Mulheres"
Tela – 0,36 X 0,50
O presente trabalho foi dedicado ao seu grande amigo, o pintor Vicente do Rego Monteiro. Iniciou-se na pintura em 1948, ao lado de Hélio Feijó. Detentora de vários prêmios no Salão do Museu do Estado de Pernambuco, expôs na Bienal de São Paulo.



SAMICO, GILVAN, (Recife - PE. 1928)
"O Boi Feiticeiro e o Cavalinho Misterioso"
Xilogravura em cores – 0,50 x 0,40
Foi um dos fundadores do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, em 1952. Estudou com Lívio Abramo no Museu de Arte Moderna de São Paulo e de Oswaldo Goeldi, no Rio de Janeiro. Participou da V Bienal de Tóquio (1949), Bienal de Arte Litúrgica, 1959, 1ª e 2ª Bienais de Paris (1959 e 1961), XXXI Bienal de Veneza, em 1962.



FILHO, JOÃO CÂMARA (João Pessoa – PB. 1944)
"Cenas da Vida Brasileira"
A série "CENAS DA VIDA BRASILEIRA", hoje de propriedade da Fundação de Cultura Cidade do Recife, são um conjunto de 10 painéis a óleo sobre tela e 100 litografuras realizado entre junho de 1974 a março de 1976. São inspiradas em situações que se desenvolvem num cenário de simulação e representações de ações. Não são invenções abstratas e sim imagens que vivem da realidade dos personagens de uma época.



MARCOUSSIS, LOUIS, (Varsóvia – 1883/Cusset 1941 – França)
"Violon Couché"
Tela – 1,00 X 0,45
MARCOUSSIS, (Louis Casimir Ladislas Markous), pintor francês de origem polonesa (Varsóvia). Estabeleceu-se em Paris/França (1903) e foi um dos promotores do Cubismo, junto a Picasso, Braque, Herbin, entre outros.



HERBIN, AUGUSTE, (Quévy, Nord, 1882 – Paris 1960)
"Composicion"
Tela – 0,80 X 0,65
A princípio pintor impressionista, evoluiu para o abstrato geométrico (1913). Está representado no Museu de Arte Moderna (Nacional) de Paris ("Air, Feu", 1944) e na Galeria Metropolitana de Arte do Recife (Composicion. 1925), trazido para Pernambuco por Vicente do Rego Monteiro, seu companheiro de



HORA, ABELARDO (Germano) DA, (São Lourenço da Mata – PE. 1924)
"Fazendo Bola de Sabão"
Desenhista, escultor e gravador é fundador da Sociedade de Arte Moderna do Recife, do Atelier Coletivo e do Clube da Gravura. Todo o seu trabalho molda-se na cultura popular onde evidencia uma arte inspirada no seu povo. Tem esculturas em jardins públicos, edifícios residenciais etc., além de prêmios em vários Salões do Museu do Estado de Pernambuco.

	LINS, CORBINIANO (Recife – PE – 1924) “Yemanjá e Oxun” Escultura em alumínio – 0,40 x 0,60 Participou do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife e é um dos fundadores do Clube da Gravura do Recife. Em 1954 obteve o 1º Prêmio de Escultura do Salão do Museu do Estado de Pernambuco. Figurou na 1ª Exposição do Atelier Coletivo. Escultor e entalhador. Revolucionou a técnica de fundição utilizando esculturas de isopor.		VITALINO PEREIRA DOS SANTOS (Caruaru – PE. 1909/1963) “Cangaceiro” Barro cozido (Cerâmica) Escultor popular em barro. Começou a modelar pequenos animais ainda criança, vendendo-os na Feira de Caruaru. Mas foi depois da Revolução de 1930 que procurou desenvolver com maior amplitude essa atividade, centralizando-a na feitura de cangaceiros, soldados, bacharéis, políticos e outros tipos populares, além de animais. De início pintava suas figuras e animais; de 1953 em diante deixou, no entanto, de fazê-lo, mantendo o barro tosco, apenas queimado.
	AYRES, LULA CARDOSO, (Recife, PE. 1910) “As Pastoras” Aquarela s/Papel da série “Danças Pernambucanas” Pintor e desenhista. Iniciou-se com Henrique Moser, no Recife. Em 1925 viajou para Paris onde travou o primeiro contato com a pintura moderna. Voltando para o Brasil fixa-se no Rio de Janeiro, em 1926 onde estuda pintura até 1930 com Carlos Chamberland e na Escola Nacional de Belas Artes.		LÍDIA, TRACUNHAÉM (Tracunhaém – PE. 1911/1963) “São Sebastião” Barro – cozido (Cerâmica) Escultora popular foi quem deu fama a cerâmica de Tracunhaém. Sua especialidade são os santos, mantos, com desenhos em baixo-relevo e linhas feitas em pontos, com palitos e carretilhas de costurar. Seus trabalhos são de uma expressão ingênua e uma acentuada semelhança com sua própria pessoa. Suas peças são encontradas em coleções particulares e em museus do país e do exterior.
	FREYRE, GILBERTO (Recife – PE. 1900) “Recife ou Ilha Grega” Tela – 0,40 X 0,27 Sociólogo e antropólogo criador da atual Fundação Joaquim Nabuco é laureado com o prêmio Aspen e Doutor Honoris Causa pelas universidades de Columbia, Coimbra, Sussex, Munster e Sorbone. Pinta nas horas de lazer, e assina seus quadros “Gil”.		SEVERINO DE TRACUNHAÉM (Tracunhaém – PE. 1908/1972) “Frade Missionário” Barro cozido – (Cerâmica) Homem do campo, nascido em um dos engenhos em Tracunhaém. Casado com Lídia, começou a trabalhar com cerâmica incentivado em vê-la criando as mais variadas peças. Apesar da forte influência da mulher, desenvolveu um estilo próprio e firmou-se como um dos mais notáveis artistas do barro, naquela cidade.
	FEIJÓ, HÉLIO (Recife – PE. 1913) “Banhado no Rio” Tela – 0,65 X 0,50 Artista pernambucano que impulsionou todo o movimento de Arte Moderna ao lado de Abelardo da Hora. Criador da Sociedade de Arte Moderna do Recife e um dos participantes do movimento Independentes, ao lado dos artistas José Launa, Nestor Silva, Elezzer Xavier e Percy Lau, em 1936.		NHÔ CABOCLO (Manuel Fontoura) (Aguas Belas–PE. 1900/1976) “Navio” Madeira Manuel Fontoura nasceu em Aguas Belas, na serra de Urubá, onde existe os índios Fulniô. Escultor, entalhador e compositor de peças exóticas, representando navios, barcos repletos de gente movidos através de uma hélice. Cada figura tem uma função no contexto de sua arte.
	NUNES, MARIO – (Recife – PE. 1892) “Jangadas de Boa Viagem” Tela – 0,50 X 0,40 Artista pernambucano que ao lado de Murilo Lagreca, Baltazar da Câmara entre outros criaram a Escola de Belas Artes do Recife. Conquistou vários prêmios no Salão Oficial de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco, respectivamente 1942, 43, 46 e 47, e o Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.		MARIA AMÉLIA (Tracunhaém – PE. 1925) “Santos” Barro cozido (Cerâmica) Seus santos trazem uma força de grande expressão, representando figuras de rara imponência, com rostos meigos, muitas vezes marcados pela dor, e posturas desafiadoras e comoventes. Depois de modelar uma peça utiliza um palito de madeira ou uma peça de metal para fazer os detalhes.
	XAVIER, ELEZIER – (Triunfo – PE. 1910) “Telhados do São José” Aquarela – 0,28 x 0,36 Aquarelista recifensizado, apaixonado pela paisagem do Recife e do Rio Capibaribe. Estudou em 1927 com Eurico Alves no Rio de Janeiro. Em 1942 obteve uma menção honrosa no Salão do Museu do Estado de Pernambuco, e Medalha de Prata no ano seguinte. Participou de várias coletivas.		BIU SANTEIRO (RECIFE – PE. 1946) “Santa Luzia” Madeira Severino Barros de Oliveira, conhecido artisticamente Biu Santeiro, nascido e criado em Casa Amarela, no Recife, começou, ainda adolescente a desenhar e esculpir, sem entretanto, ter feito nenhum curso de arte.
	CARMEN, MARIA, (Recife – PE. 1935) “Dendezeiro” Óleo s/ucatex – 0,70 x 0,40 Desenhista, pintora e escultora. Entre 1959 a 61 estudou com Humberto Cozzo, no Rio de Janeiro, e no Recife com Abelardo da Hora, José Cláudio e Wellington Virgolino, em 1962. Participou de vários salões do Museu do Estado de Pernambuco e no Salão de Abril no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.		

Imagens 11 e 12. *Folder* Galeria Metropolitana de Arte do Recife (1981).
 Acervo: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

A arte popular apresentada fazia parte de um cenário estético que era debatido no campo intelectual desde o começo da década de 1970, com o Movimento Armorial, o que não era diferente com a arte dita erudita. De forma breve, podemos ver o que se discutia da produção

estética de alguns artistas que estiveram presentes naquela mostra e observar como eles foram apresentados no *folder* de divulgação da Galeria.

Retomando os artistas destacados no *Jornal do Commercio* daquele domingo, 29 de março de 1981: Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora, Francisco Brennand, Wellington Virgolino e João Câmara Filho. Vicente Monteiro desde 1957 de volta a Pernambuco, aos poucos abandona as “obras abstrato-informais” e passa dedicar-se a motivos relacionados mais diretamente à vida cultural pernambucana. Simultaneamente à opção por ilustrar os poemas do pernambucano Edson Régis e por expor no mesmo circuito dos jovens pintores, está o crescimento da produção de telas com motivos regionais.

A obra intitulada *Danças de Frevo*, por exemplo, está datada de final da década de 1950. São dos anos de 1960 também as duas encomendas de Gilberto Freyre para o Museu do Açúcar, representando trabalhadores dos engenhos em suas atividades de transporte da cana. Ambas são telas com forte apelo regional, tão descritivas quando as de Lula Cardoso Ayres voltadas aos personagens folclóricos (DIMITROV, 2013). Entre as obras expostas na Galeria Metropolitana de Arte do Recife, estava *O Armador de Arco*, tela de 65x80cm.

É importante mencionar que *O Armador de Arco* é muito reproduzida nas matérias sobre a Galeria nos jornais daqueles dias. Essa obra é datada de 1927 e os recifenses já haviam entrado em contato com ela por já ter sido exposta em algumas exposições na cidade do Recife. A imagem 13 mostra três obras de Vicente, estando *O Armador de Arco* ao centro, quando ela fez parte da mostra de pintura dele com seus irmãos, Joaquim e Fédora, no Teatro de Santa Isabel, em 1954.



Imagens 13. Exposição de pintura dos Irmãos Monteiro no Teatro Santa Isabel, julho de 1954.
Fotografia: NID. Acervo: Museu da Cidade do Recife

No *folder* da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, sua apresentação registra:

MONTEIRO, VICENTE DO REGO (Recife-PE 1889/1970). Pintor, desenhista, poeta e professor. Transferiu-se em 1911 para a França. Em 1913 expunha no Salão dos Independentes em Paris. Participou da exposição no Teatro Municipal de São Paulo, acompanhando as atividades da Semana de Arte Moderna, em 1922, com 8 telas de inspiração futurista e cubista. (Folder da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Arquivo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães).

Para falarmos da estética de Lula Cardoso Ayres podemos recordar um excerto de Guerra de Holanda na revista *Região*, de 1945, onde o escritor diz: “Nordeste que foi preciso Gilberto Freyre escrever a tua história, Ascenso Ferreira cantar as tuas lendas, os teus mistérios, e Lula Cardoso Ayres pintar os teus pastoris, para existires em nós” (Holanda, Guerra de. Nordeste que o Gato Comeu. *Revista Região*, Recife, 1945 In DIMITROV, 2013). Guerra de Holanda põe Ayres no patamar de criador do imaginário social da região Nordeste ao lado do Poeta Ascenso Ferreira e do sociólogo Gilberto Freyre, tal é sua proposta estética.

Lula Cardoso Ayres, ao lado de Cícero Dias e de Manoel Bandeira, foi um dos pintores mais próximos de Freyre. Na exposição inaugural da Galeria Metropolitana entre as obras de Ayres, os visitantes poderiam ver *As Pastoras*, aquarela sobre papel, da Série “Danças Pernambucanas”.

AYRES, LULA CARDOSO (Recife-PE, 1910 [/1987]). Pintor e desenhista. Iniciou-se com Henrique Moser, no Recife. Em 1925 viajou para Paris onde travou o primeiro contato com a pintura moderna, voltando para o Brasil fixa-se no Rio de Janeiro, em 1926 onde estuda pintura até 1930 com Carlos Chamberland e na Escola Nacional de Belas Artes. (Folder da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Arquivo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães)

Abelardo da Hora é sempre lembrado por seus trabalhos de caráter social, os quais seguem o expressionismo instalado nas artes plásticas em todo o Brasil nos anos 1950. Em entrevista a Aracy Amaral, no final da década de 1970, Abelardo falou sobre suas escolhas estéticas:

Minha posição é em defesa de uma forma de expressão brasileira. No *Ateliê Coletivo* eu era contra até os que queriam fazer “natureza morta”. Se alguém quiser fazer uma pesquisa, é válido que o faça. Mas deve haver uma preocupação em dar uma expressão brasileira em nossa criação artística, para preservar a defesa do caráter nacional da criação artística (Depoimento de Abelardo da Hora à Aracy Amaral. Recife, 27/01/1979. AMARAL, 2003).

Entre as obras do artista presentes na GMAR, o público poderia ver “Fazendo Bola de Sabão”, aguada colorida de caráter lúdico infantil, no qual uma menina aparece fazendo bola de sabão, brincadeira típica da região. No *folder*, seu trabalho é apresentado a partir da perspectiva da cultura popular:

HORA, ABELARDO (São Lourenço da Mata-PE, 1924 [/2014]). Desenhista, escultor e gravador é fundador da Sociedade de Arte Moderna do Recife, do Atelier Coletivo e do Clube de Gravura. Todo o seu trabalho molda-se na cultura popular onde evidencia

uma arte inspirada no seu povo. Tem esculturas em jardins públicos, edifícios residenciais etc., além de prêmios em vários Salões do Museu do Estado de Pernambuco. (Folder da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Arquivo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães).

Quem possui uma trajetória estética e temática inicial semelhante é o artista Wellington Virgolino, também integrante do *Ateliê Coletivo*. Porém, com o tempo, Virgolino se afastou desta proposta. “Me afastei do *Ateliê* porque não podia mais aceitar a imposição de Abelardo e o fato de eu impor aos outros, isso tudo me dava a impressão de que a obra não era minha, e me aborrecia” (Depoimento de W. Virgolino à Amaral. Recife, 17/01/1979. AMARAL, 2003).

Virgolino passou a trabalhar, executando suas telas com temas amenos, como crianças brincando com flores. O efeito decorativo, por meio da padronagem de cores e motivos, representou a principal mudança em relação às telas do tempo do *Ateliê*. Foi uma tela padronada de cores e efeito decorativo que foi apresentada na mostra inaugurada em março de 1981, intitulada *Crianças*, de 39x43cm.

VIGOLINO, WELLINGTON (Recife-PE 1929 [1988]). Um dos fundadores do *Ateliê Coletivo* e do Clube de Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Figurou nas mostras “Gravuras Brasileiras” apresentadas em vários países da Europa, Ásia, Mongólia e Argentina. Realizou várias individuais em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Bahia, além de ter participado de outras tantas coletivas e Bienais de São Paulo. (Folder da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Arquivo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães).

Francisco Brennand, de certa forma, conquistou um alto grau de liberdade de criação. Comparado com os outros artistas pernambucanos, o escultor galgou uma posição que lhe permitiu modelar esculturas cerâmicas que pouco ou nada dizem respeito à realidade local, como a *Floral*, apresentada na exposição primeira da Galeria Metropolitana de Arte do Recife.

BRENNAND, FRANCISCO (Recife-PE 1927). Iniciou-se na pintura com Álvaro Amorim, no Recife conquistando os 1ºs prêmios nos Salões de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco, em 1947, 1948 e 1950. Viajou em 1949 à Europa onde aperfeiçoa-se com os pintores André Lhote e Fernando Leger, em Paris, até 1952. Retornando ao Recife, criou sua oficina cerâmica em São João da Várzea. (Folder da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Arquivo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães).

Nos anos de 1970, João Câmara já imprimia um estilo pessoal a sua obra. Procurava representar a realidade a sua volta de modo peculiar. Em suas propostas artísticas fragmenta a figuração. Em suas telas, um arsenal de objetos específicos de uso militar ou utilizados nas práticas de tortura, assunto velado no período, vinham em associações e manipulações de imagens que podem ser consideradas como uma solução plástica para criticar sem ser evidente. O que levou Andrea Farah Vicente (2009), a refletir que “pode-se considerar que a tendência

em conceber o que era produzido fora dos grandes centros como “primitivo”, “fantástico” e “mágico”, por pertencer a outro estado, não se aplicou no caso de João Câmara” (2009:71).

Como já sabemos, a série *Cenas da Vida Brasileira* foi apresentada e teve lugar de destaque na exposição:

FILHO, JOÃO CÂMARA (João Pessoa-PB 1944). A série “CENAS DA VIDA BRASILEIRA”, hoje de propriedade da Fundação Cidade do Recife, são um conjunto de 10 painéis a óleo sobre tela e 100 litogravuras realizado entre junho de 1974 a março de 1976. São inspiradas em situações que se desenvolvem num cenário de simulação e representações de ações. Não são invenções abstratas e sim imagens que vivem da realidade dos personagens de uma época. (Folder da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. Arquivo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães)

De imediato notamos uma dessemelhança entre a apresentação dos outros artistas em comparação com a de Câmara. O espaço destinado à apresentação do artista foi utilizado apenas para a apresentação da sua série, recém comprada pela Prefeitura de Recife e, como destacou o *folder*, agora propriedade da Fundação de Cultura Cidade do Recife. As pinturas que compõem as *Cenas da Vida Brasileira* são aquelas nas quais a figuração deixa o anônimo e o genérico para atender o fisionômico, o cenário plausível e pouco crível.

O artista trabalha com personagens reais da vida política brasileira (Agamenon Magalhães, Luís Carlos Prestes, Filinto Muller, Carlos Lacerda, João Pessoa, Eurico Gaspar Dutra, Oswaldo Aranha, Getúlio Vargas) e atormenta a memória política, dos espectadores. Almerinda da Silva Lopes (1995), autora de um minucioso estudo dedicado ao artista, diz: "o artista inter-relaciona no seu jogo plástico as efígies de personagens que participam do cenário político (por isso propositalmente reconhecível), mas insere-as num contexto ora próximo do real, ora totalmente imaginado" (1995: 139). Para o crítico de artes Tadeu Chiarelli,

de fato, a série *Cenas da Vida Brasileira* pode ser percebida como um entrelaçamento de discursos (na verdade ainda inconclusos), sobre as relações de estranhamento da população brasileira com sua elite, ou seja, do Brasil com sua história que parecem transitar - e transitam - em esferas, em universos distintos. (2003, s/p)

Aqui encontramos o que podemos considerar um dissenso na linha interpretativa dos significados apresentados no discurso expositivo. Numa análise das qualidades sensíveis àquilo que foi apresentado na mostra inaugural da GMAR, a obra de João Câmara se distancia de toda a estética anterior: a debatida no meio intelectual da sociedade recifense desde o começo da década de 1970, com forte influência do Movimento Armorial; a arte figurativa de paisagens e tipos da Região; e a padronagem de cores e motivos alegres.

O painel 1937 que compõe a *Cenas da Vida Brasileira*, por exemplo, é dividido em seu horizonte; na parte superior temos em destaque Getúlio Vargas representado em tempos diferentes, em seu retrato oficial (ícone público) e a caricatura de dominical dirigente simpático,

assim, um Getúlio jovem e um velho. A dupla imagem é circundada por uma auréola dourada, que, olhando com atenção, nos remete ao símbolo da petrolífera Shell. Estabelecendo um paralelo ao duplo clichê de Vargas, dois personagens masculinos (gêmeos) à esquerda, seminus e com músculos claramente delineados, encaram ostensivamente o espectador. Logo abaixo dos mesmos, em uma prancha de madeira distinta, encontram-se dois vasos sanitários, e abaixo do duplo Getúlio, roupas institucionais e um bidê. Na parte superior da composição vemos pratos e restos de alimentos. Em cima há comida e embaixo vasos sanitários



Imagem 14. 1937. Óleo, 240 x 240 cm. Acervo: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães

Mesmo causando estranheza, as *Cenas da Vida Brasileira* não representavam o que existia de mais ousado no cenário artístico local, tampouco no nacional. A partir do início da década de 1960, já estão estabelecidos movimentos como a Arte Pop e o Minimalismo, que configuram uma ruptura em relação à pauta modernista, afirmando uma cena artística contemporânea heterogênea e de forte caráter experimental. As obras produzidas a partir deste período passam a articular diversas linguagens – pintura, escultura, vídeo, música, dança, literatura e novos meios tecnológicos, como a máquina foto copiadora – desafiando as classificações habituais e alimentando a reflexão em torno da definição de arte e do próprio fazer artístico.

Como falado no tópico anterior, Pernambuco foi um importante centro da arte correio no Brasil, sobretudo pela atuação do artista Paulo Brusky, que trocava correspondências, propunha e participava de iniciativas da arte postal mundo afora, organizando também – com parceiros como Ypiranga Filho e Daniel Santiago, entre outros – exposições internacionais de

arte correio. Em profunda interlocução com Pernambuco estavam, ainda, a Paraíba, e o Rio Grande do Norte. Neste último, Clarisse Diniz (2014) lembra que existia, desde os anos 1960, uma rica cena de poema/processo, vertente da poesia concreta que esgarçava radicalmente a ideia de poesia, como posto em texto de 1967, assinado pelo grupo poema/processo:

Poesia para ser vista e sem palavras [...], pintura só estrutura [...], histórias em quadrinhos e humor, sem legendas. Quadros servindo de padrões têxteis. Ruído (industrial) levado à categoria de música. Computador eletrônico: como pesquisa musical (Manifesto Proposição (1967). In DINIZ, 2014).

Um episódio que mapeia e localiza a produção de Câmara no cenário artístico nacional ocorreu na estreia da série, em 1976, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aqui quem nos conta é o próprio João Câmara Filho na sua “biografia de pintor”, “JOÃO CÂMARA 18.250”, publicada em 2010. A narrativa segue uma ordem cronológica com elipses, atropelos e labirintos, comuns a uma escrita feita pela cartografia afetiva da memória. Na página 83, João Câmara Filho comenta o ocorrido em detalhes.

Praticamente o Museu nada gastou coma mostra. Nem houve patrocínio. Arranjei-me como pude. A exposição teve acesso desviado para uma entrada secundária onde o elevador nem sempre funcionava. A entrada principal do Museu era exclusiva dos visitantes de uma feira de bebidas e todo o salão térreo fora alugado para a distribuidora que a promovia. A iconografia das *Cenas*, sobre a era Vargas, atraiu a vigilância da polícia política: os agentes fotografavam os visitantes e as placas dos carros no pátio. Enfim...

Numa sala menor, um jovem artista de São Paulo exibia um conjunto gracioso de esculturas e objetos – algo no espírito dos *objets-drouvés*. Conversamos. Ele havia editado um bonito catálogo, quase um livrinho. Eu, que pudera apenas imprimir, do meu bolso, uma folha-cartaz, perguntei como ele conseguira fazer o catálogo. E ele, olhando-me com a simpatia e a caridade que se dá aos tolos:

-Ah, cara, eu me inscrevi na área experimental (CÂMARA, 2010: 83).

João Câmara é um pintor, e é assim que se apresenta na sua autobiografia: “Se você, por qualquer razão e motivo pessoal, íntimo ou filosófico, não tem interesse em pintura, ou mesmo, se acha que essa é uma forma de arte que perdeu o sentido e a função no ambiente contemporâneo, pare de ler exatamente agora e ponha o livro onde o achou” (CÂMARA, 2010: 03). Por mais repulsa que suas telas causassem, repletas de imagens fragmentadas, ora com objetos de uso militar, ora com utensílios domésticos; ou até o entrelaçamento de discursos ainda inconclusos, na percepção de Chiarelli, presentes nas *Cenas* e causador de um estranhamento da população brasileira com sua elite, ou seja, do Brasil com sua história. Ainda assim, as *Cenas da Vida Brasileira* eram pinturas, não obstante, eram pinturas figurativas. E com óleos sobre telas a sociedade recifense estava acostumada.

Em linhas gerais, a mostra inaugural da Galeria Metropolitana de Arte do Recife apresentou, sem questionar, a partir das categorias estéticas tradicionais – desenho, pinturas e

esculturas – um panorama da arte pernambucana. Excetuando os artistas experimentais, tais como Paulo Bruscky, Ypiranga Filho e Daniel Santiago, a exposição apresentou uma configuração abrangente do cenário artístico local. Além dos artistas já mencionado, estiveram na mostra: Augusto Rodrigues, Ladjane, Maria Carmem, Joaquim do Rego Monteiro, Samico, Capiba, José Cláudio Silva, Gilvan Samico, Corbiniano Lins, Hélio Feijó, Mário Nunes, Elezier Xavier e até Gilberto Freyre. Contudo, esses artistas são convidados para pensar a exposição.

Questionamos os profissionais responsáveis pela montagem da Galeria e pela exposição sobre a participação dos artistas no processo. A museóloga Regina Batista revela que não houve essa participação: “Não com os artistas da cidade. Com a produção material que existia para que nós pudéssemos pensar a expografia para aquele acervo” (BATISTA, Depoimento, 28/08/2017). Ao diretor executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife fizemos o mesmo questionamento e acrescentamos se houve alguma participação por intermédio de alguma associação que os representasse, ao menos. Leonardo Dantas contestou: “a criação da Galeria foi bem na direção da Fundação de Cultura, e eu não podia ouvir todo mundo não. Porque se você vai ouvir todo mundo, você não faz nada” (DANTAS, Depoimento, 15/09/2017). Assim, os artistas não participaram da concepção da Galeria-museu, não foram ouvidos pela equipe de museólogos da Fundação Joaquim Nabuco, tampouco pelo poder público municipal representado na Fundação de Cultura Cidade do Recife.

Entre as respostas a que mais se destacou foi a de Amélia Couto. Amélia ao passo que rememora o episódio, analisa o período.

Não, que eu recorde não. Pode ter acontecido algo, mas no que recordei agora, não tenho lembrança. Porque não foi uma coisa assim, “vamos chamar os artistas”. Você tem que lembrar que a gente estava na ditadura, né verdade? No auge, [19]79, apesar de ter a famosa abertura, mas, não aconteceu de fato. Isso revela mais do quanto paradoxo eram as atitudes de Krause. Então, não existia essa liberdade de você ir chamar, debater o assunto. Lá na Fundaj nós tínhamos uma liberdade muito maior de fazer exposições mais ousadas e nem prestar atenção muito no que estava acontecendo lá fora. Mas, como veio a questão contratual, a Prefeitura contratou a Fundação para fazer isso. Não havia naquele momento, que eu me recorde, uma coisa aberta como costumamos fazer, chamar a comunidade artística, debater o assunto. É que você é jovem e já nasceu assim, né? Mas as coisas não eram bem assim não. [...]

Pernambuco foi mais resistente no que diz respeito a essa abertura, nós somos *a terra dos coronéis*, não podemos esquecer disso, dos engenhos, dos senhores de engenho... Tanto é que qualquer pessoa pra elogiar você chama doutor. Naquela época era coronel, um grande elogio. Não é tão fácil não. E olhe que nós temos artistas bem vanguardistas, muito à frente (Depoimento de Couto, em 06/06/2018)

À fala de Amélia Couto pode ser colocada em paralelo, por exemplo, com a exposição “Objeto e Participação”, ocorrida no Palácio das Artes, espaço museológico localizado na capital mineira. Como visto no tópico anterior, em 1970 o Palácio das Artes foi inaugurado com uma exposição que para o pesquisador Arthur Freitas (2016), não só agitou Belo Horizonte,

porém, a arte brasileira. A ousadia de Frederico Moraes, organizador da exposição realizada dois anos depois do Ato Institucional N° 5, talvez não fosse possível em Pernambuco, segundo as memórias de Amélia Couto.

A permanência das reflexões nostálgicas Armorial e o prazer pelas categorias estéticas habituais em Pernambuco, recorda-nos o que percebeu Antônio Paulo Rezende (1997) no início do século XX, afirmando que a história da cidade do Recife estava “atravessada por momentos de deslumbramentos e fantasias sobre o seu futuro possivelmente moderno, pelo medo de vê-la distante das tradições e o desejo de reafirmar seu passado profundamente idealizado” (1997: 25). O desejo de sempre exaltar suas histórias e tradições parece não ter sido abandonado e continua ao lado das novidades da Cidade no último quarto do século. O jogo equilibrista da tradição com o novo esteve presente também na gestão do Prefeito Gustavo Krause, desequilibrando a balança para o lado da tradição. A mesma matéria intitulada “No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil”, finaliza assim:

Com a revalorização das festas populares – como o carnaval, o São João e o Natal – a reconquista e preservação dos Sítios e Monumentos históricos, o Prefeito Gustavo Krause cumpre no segundo ano de mandato, integralmente aquilo a que se comprometeu quando assumiu: devolver ao Recife as tradições culturais e artísticas que a tomaram o centro das decisões de toda a região nordestina (No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil. *Jornal do Commercio*, 29 de março de 1981, domingo).

A exposição inaugural da Galeria Metropolitana de Arte do Recife não choca a sociedade recifense, não anuncia um porvir a partir de um presente ansioso, não dialoga com a arte experimental e inquieta; mas sim apresenta o gosto consolidado, do popular ao erudito.



Imagem 15. Foto de vista de exposição: a esquerda *Ninfa*, escultura de Maria de Jesus Costa, a direita, *Pássaro*, de Roberto, ao fundo *Rendição dos Holandeses*, pintura de Baltazar da Câmara. Acervo: Mamam

Onze telas de Vicente do Rego Monteiro foram expostas em uma das salas do térreo ao lado de outras obras artes plásticas, entre pinturas e esculturas. Os dez painéis a óleo e as cem litogravuras de João Câmara, compondo a série “Cenas da Vida Brasileira”, ocuparam o salão principal da Galeria, no primeiro andar, exatamente no antigo salão de dança do Clube Internacional do Recife. Nas demais salas do primeiro andar encontravam-se mais artes plásticas. No segundo pavimento, um enorme salão, possivelmente utilizado pela administração do antigo Internacional, foi ocupado com quase mil peças de arte popular. No antigo sótão ficaram os 32 estandartes. Importante lembrar que no mezanino também se encontravam obras de arte popular, mais próximas à parede, para não atrapalhar o “circuito museográfico”, como recordou Amélia Couto:

Eu lembro que a gente discutiu bastante isso do circuito museográfico. Porque para fazer um museu, você tem que ter um circuito museográfico. O visitante tem o direito de entrar e ser conduzido pela história. Então, essa interrupção já no térreo, no grande salão do João, que vinha de cima, e aí uma interrupção. A gente teve todo um cuidado para fazer uma narrativa e você conseguir juntar esses elementos num discurso único, um discurso coerente, buscar a coerência de fala.

Eduardo Casto – A senhora lembra o discurso?

Amélia Couto – Não, lembro não. Mas a gente tinha que se chamava galeria e era desde a arte popular, os artistas tais e quais. Porque para nós, os demais eram mais importantes, o Vicente, o Joaquim, esse povo todo. E também arte popular né? Mostrar a riqueza da nossa região, do nosso estado. Foi complicado fazer um discurso juntando tudo. Um discurso museográfico, um circuito museográfico. Aí eu realmente não recordo se na época a vitrine no mezanino, acho que deve ter sido por uma questão de espaço, nós dispomos a vitrine com espaço de circulação, para não sobrecarregar o salão, aí distribuindo e mesmo que você fique com uma parte mais para a parede, digamos assim, você tem uma liberdade maior de disposição de vitrines, do que um amontoado de vitrines numa sala só (COUTO, entrevista cedida em 06/06/2018).

Para Amélia Couto, além do circuito museográfico, outro diferencial da exposição foi o mobiliário, visto em sua lembrança como não convencional. “E foi assim, porque nós fizemos um mobiliário bem diferente do que se usava. Ele era bem solto, sabe?” Recorda, “os painéis em alumínio anodizado, com painel solto no meio, as vitrines também. Então, o projeto ele se diferenciava de todos os museus que até então existiam” (COUTO, entrevista cedida em 06/06/2018). O suporte utilizado na mostra da Galeria Metropolitana de Arte do Recife lembra os utilizados pela arquiteta Lina Bo Bardi desde o final dos anos de 1940, quando na instalação da pinacoteca do MASP 7 de Abril, utilizou-se de estruturas tubulares metálicas de alumínio do piso ao teto para apresentar as obras fora das paredes. Para Giancarlo Latorraca (2014), Lina Bo Bardi levou a fundo a questão do deslocamento do objeto pictórico no tempo/espaço (LATORRACA, 2014: 24).



Imagem 16. Fotografia de vista de exposição: painéis flexíveis com estrutura tubular para mostras temporárias e didáticas no MASP. Acervo: Catálogo *Maneiras de expor; arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. Curadoria Giancarlo Latorra. Museu da Casa Brasileira, 2014.

Na época, com o edifício ainda em obras, Lina Bo Bardi menciona o necessário afastamento contra a unidade das paredes para proteger as pinturas. Ajustada por compressão, por meio de roscas internas ao tubo para expansão, a estrutura permitia redimensionar o espaço existente através do alinhamento dos conjuntos e da utilização de cortinas. Na Galeria, por sua vez, a equipe de museólogos utilizou o suporte para ampliar os espaços expositivos e dinamizar a circulação do visitante. Além da estrutura em alumínio, que diferente do desenvolvido por Lina Bo Bardi não iam do chão ao teto, e de um painel branco que dava ao espectador a sensação de ver a obra na parede, como podemos ver na imagem 3 (página 62) e imagem 17, os profissionais da Fundação Joaquim Nabuco fixaram algumas obras de arte em pequenos fios de ferro que vinham do teto, causando, ainda mais, a sensação de deslocamento do objeto pictórico no tempo/espaço, como podemos ver na imagem 18.



Imagem 17. Fotografia de vista de exposição: No centro placas de duraplac com suportes de alumínio. Acervo: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães



Imagem 18. Fotografia de vista de exposição: No centro a obra 1937, da série Cenas da Vida Brasileira de João Câmara. Acervo: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães

Apesar de uma expectativa significativa por parte da classe política, intelectual e, sobretudo, artística, a crítica, de maneira geral, foi indiferente à exposição inaugural. Nos anos de 1980, além de Ladjane Bandeira no *Diário da Noite*, dois outros colunistas faziam as vezes de crítico de arte, comentando exposições e trabalhos artísticos na cidade. Celso Marcione escrevia quinzenalmente no *Jornal do Commercio*, discutia arte e, em especial, cinema. Ele não escreveu sobre a Galeria Metropolitana de Arte do Recife, um comentário sequer. Paulo

Azevedo Chaves escrevia na coluna “Artes e Artistas”, semanalmente no periódico *Diário de Pernambuco*. Este, por sua vez, comentou a abertura da Galeria, mas não a mostra em si. Na terça-feira, 31 de março, escreveu o artigo intitulado “Inauguração da Galeria Metropolitana de Arte: Uma gaffe do Sr. Prefeito”, no qual criticou veementemente o convite para a abertura da Galeria e analisou como injustificável no convite ter apenas menção ao nome do artista João Câmara e de sua série *Cenas da Vida Brasileira*. Segue a nota completa:

O convite para a inauguração da Galeria Metropolitana de Arte (Rua da Aurora, 265), que teve lugar sexta-feira passada, reza o seguinte: ‘O Prefeito da Cidade do Recife, Gustavo Krause, tem a honra de convidar Vossa Excelência e excelentíssima família para inauguração da Galeria Metropolitana de Arte e a exposição das ‘Cenas da Vida Brasileira’ do pintor João Câmara’.

Lendo o texto acima, podemos chegar a duas conclusões: 1) a Galeria Metropolitana de Arte seria inaugurada apenas com parte do seu acervo, privilegiando a obra (10 painéis e 100 litografias) do artista paraibano João Câmara Filho, daí se justificando que apenas seu nome conste no convite, mas sendo injustificável que uma galeria oficial, que consta em seu acervo nomes expressivos (Vicente do Rego Monteiro, por exemplo) das artes locais, privilégio, em sua inauguração, apenas um nome, por mais importante que seja ele; 2) a Galeria Metropolitana de Arte seria inaugurada com obras de vários artistas integrantes de seu acervo, embora no convite apenas o nome de Câmara seja mencionado, o que se configura como uma flagrante falta de respeito com os outros artistas que integram a mostra inaugural.

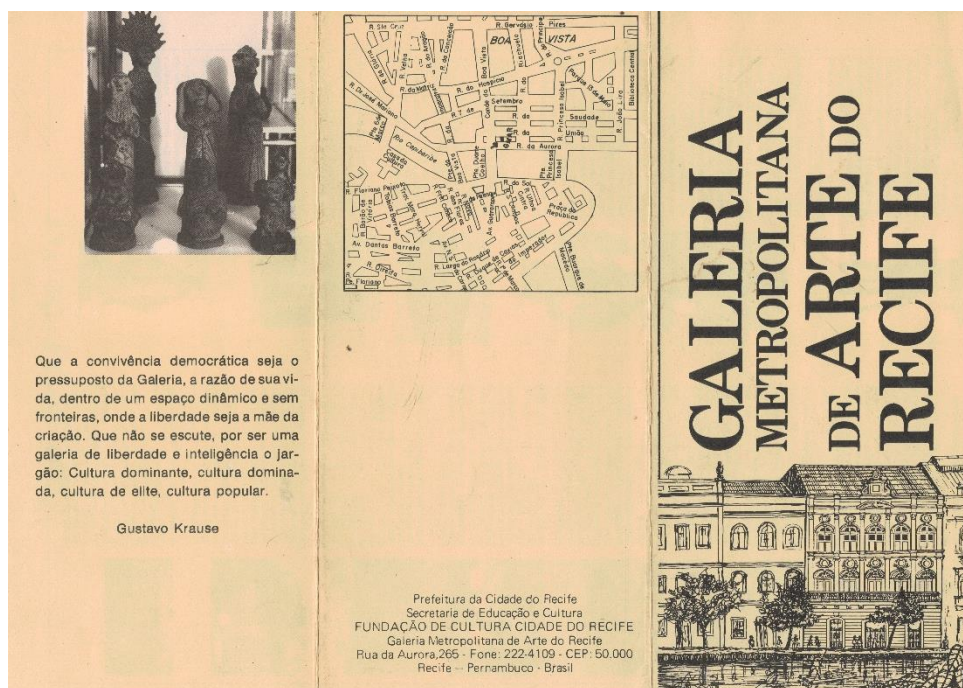
A dúvida já terá sido esclarecida quando essa coluna for publicada e tomarei a falar do assunto em uma outra ocasião (Uma gaffe do sr. Prefeito. *Diário de Pernambuco*. 31 de março de 1981).

A crítica nos leva, igualmente, a dois questionamentos: ou Paulo Azevedo Chaves não esteve presente na inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, na noite de 27 de março daquele ano, na qual estava quase toda a classe artística e intelectual da cidade; ou fez questão de publicar a crítica que, para ele, se configurou como uma flagrante falta de respeito com os outros artistas que integram a mostra inaugural, pois, como sabemos, a exposição foi inaugurada com vários artistas integrantes do acervo da Galeria, porém o convite destacou apenas o artista João Câmara Filho e as *Cenas da Vida Brasileira*.

O outro texto que nos ajuda a ampliar a interpretação, embora sempre inconclusa, da exposição primeira da Galeria Metropolitana de Arte do Recife é o do *folder* de divulgação da Galeria. Embora elaborado alguns meses após a inauguração da instituição, os textos e nos aproximam do sentido daquele trabalho, dos discursos que a mostra trazia.

O material traz em sua capa um desenho em bico de pena de Wilton de Souza, no qual o artista desenha o sobrado e seus vizinhos a partir do outro lado do rio Capibaribe. Além de uma amostra do acervo, com o título “Não deixe de ver”, só visualizado quando aberto completamente, o *folder* tem, no que seria a parte de “dentro”, em letras garrafais “GALERIA METROPOLITANA DE ARTE DO RECIFE acervo dos mais expressivos artistas pernambucanos”, três imagens: uma vista de exposição e duas obras em destaque, o painel 1937

das *Cenas da Vida Brasileira* e um boi de barro cromado, provavelmente, de Vitalino Pereira dos Santos – nenhuma imagem possui legenda. Ainda nessa parte encontramos um pequeno texto assinado por Leonardo Dantas.



Imagens 19 e 20. Folder de divulgação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife (1981). Acervo: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães.

A historiadora e crítica de arte Joana D’Arc Lima (2015) já realizou uma leitura desse material. Para ela, há uma tônica pré-moderna dada à arte e à própria Galeria reconhecida no texto do Dantas. Esse documento dirigia-se ao público visitante e propunha a esse que conhecesse o acervo caracterizado no texto como o “mais significativo da arte pernambucana”.

Para Lima, o *folder* também “revelava uma relativa mistura entre a noção de arte e do belo, focados, ‘ainda’, nos preceitos tradicionais da academia” (2015: 15). É, realmente, possível verificar, no texto de Leonardo Dantas, elementos que refletem essa análise: “Aqui, às margens do Capibaribe, a Arte fez sua morada, sob este teto, os amantes do belo têm momentos de deleite e de convivência. Aceite o nosso convite, vamos conhecer a Galeria Metropolitana de Arte do Recife” (DANTAS, 1981).

Em contrapartida, no que corresponde a parte de trás do material, encontramos um mapa localizando a Galeria no Bairro da Boa Vista, e temos um texto assinado pelo Prefeito Gustavo Krause. Nele o tom é outro, o debate estético é preterido à democracia e à liberdade. Krause anuncia o espaço como dinâmico e sem fronteiras, “onde a liberdade seja mãe da criação”. E enfatiza: “Que não se escute, por ser uma galeria de liberdade e inteligência o jargão: Cultura dominante, cultura dominada, cultura de elite, cultura popular” (KRAUSE, 1981). Em seu texto, Gustavo Krause se esforça para equilibrar a balança do novo e da tradição, ao propor rompimento com concepções antropológicas e museológicas clássicas, ainda ligadas aos estudos folclóricos e, até, indo de encontro aos preceitos do Movimento Armorial de valorização a cultura popular.

Tentei nessa presente trama ir além de uma análise fetichista que privilegia apenas obras e artistas. Sem esconder as contradições, a maioria dos que de alguma maneira contribuíram ao significado da exposição inaugural da Galeria Metropolitana de Arte do Recife foram postos em cena. Lembramos que Pelópidas da Silveira adquiriu obras de arte para a Prefeitura do Recife nos anos de 1950, prática que os Prefeitos Augusto Lucena, Antônio Farias e Gustavo Krause deram continuidade. Destas gerações de formação de acervo, as duas últimas foram analisadas. As aquisições de Gustavo Krause, na compra da série do pintor João Câmara e da coleção de arte popular da Galeria Nega Fulô, foram discutidas em capítulos anteriores, neste, aqui, as ações do Prefeito Antônio Farias, encabeçadas por Ariano Suassuna foram analisadas.

Foi fundamental voltar a atenção para o peso que instituições como a GMAR têm na disseminação e consagração desses objetos/obras e seus autores para, então, compreender o sentido, o discurso expositivo e as qualidades sensíveis daquilo que compões a mostra inaugural. Não existe uma instituição neutra, e cada detalhe material da exposição da Galeria Metropolitana de Arte do Recife foi analisada, pondo luz sobre os indícios de possíveis matrizes conceituais e ideológicas. O arremate foi que ela não foi de encontro as aspirações da sociedade recifense, não anunciou um novo, uma experiência nova, porém, apresentou o gosto consolidado. Tanto a arte erudita quanto a arte popular apresentadas faziam partes de um

cenário estético comum aquela sociedade, perpetravam elementos do que se debatia no campo artístico e intelectual.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda a escrita narrativa desenvolvida neste trabalho partiu de um único momento, uma cena, uma festa. O episódio de partida, ou seja, o acontecimento, foi a inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, na noite de 27 de março de 1981. A cerimônia contou com a participação dos intelectuais, artistas e políticos da cidade. Como ritual, a festa possuiu formalidades que colocaram em cenas as expectativas e hierarquias sociais, políticas e artísticas da sociedade recifense no início da década. Aquela noite apresentou ao público a exposição primeira da Galeria, mostra que apresentava à sociedade pernambucana o que ela queria ver. Um retrato da sociedade intelectual recifense.

Para construir essa narrativa, para fazer essa história, para dar luz a este acontecimento, várias foram as leituras, várias são as minhas referências. Nos termos de Chartier (2015), “instituição histórica”, que determina e fundamenta as regras e práticas de uma narrativa histórica, conforme a máxima da época e do lugar. Meu lugar é Universidade Federal de Pernambuco, local onde me graduei e me licenci em História e finalizo uma pesquisa e escrita de dissertação em História no Programa de Pós-Graduação em História. Minha época, são meus mestres e mestras que me ensinaram o que é ser um historiador e o que é fazer história. Destaco aqui os professores(as) Maria Do Socorro De Abreu e Lima, Christine Paulette Yves Rufino Dabat e Flávio Weinstein Teixeira, pela seriedade na sala de aula e no rigor do uso das técnicas da disciplina. Referendo, em especial, Antonio Paulo de Moraes Rezende e Joana D’Arc de Souza Lima, apontadores de uma história que entenda o outro, porém, também o eu.

Localizado meu porto de escrita, importante agora mencionar meu modo dela, a fragmentação, o desdobramento. Depois do encontro com esses professores e com Certeau (1982), percebi que poderia seguir o rigor da técnica e desdobrar a história, folhear a narrativa tal como folheamos os documentos, os vestígios, as fontes, do qual uma metade, contínua, se apoia sobre a outra, disseminada. Porque de nada valeria investigar a criação de uma galeria de arte sem com isso perceber como um espaço para as artes dialoga com a vida social e política de uma cidade. A narrativa parte de um presente, de um agora, tal como Santo Agostinho ver o tempo. François Dosse (2013) lembra que a resultante “presentificação” da história tem como efeito uma experimentação moderna da historicidade. Atuar a partir do presente envolve uma redefinição da acontecimentalidade como abordagem de uma multiplicidade de possíveis, de situações virtuais, potenciais, e não mais como algo consumado dentro de sua imunidade.

Foram várias histórias tiradas daquele episódio, a noite de inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife. A leitura histórica do acontecimento não é mais redutível ao

acontecimento estudado, à sua acontecimentalidade, mas considerada em seu vestígio, situada em uma cadeia fatural, conectada a outros momentos, a outras questões diferentes daquelas em que surgiu (DOSSE, 2015: 84). E quais foram estas questões estudadas aqui e em quais locais chegamos com esta narrativa? A Galeria oportunizou vários debates lidos a partir do campo da História dos Museus e do Patrimônio.

O primeiro debate envolveu a criação do espaço, a composição do acervo e a denominação Galeria em detrimento ao nome Museu. Aqui vale lembrar que o diagnóstico de Andreas Huyssen, apontando a transformação do papel dos museus nas últimas décadas, de espaços da preservação do discurso oficial e da cultura das elites para entidades que se abrem aos meios de comunicação de massa e ao grande público, o que parece não ter se realizado entre nós (HUYSEN, 1995 In MOTTA, 2009). Esse diagnóstico também não valeu para a galeria de arte organizada pelo poder público municipal em 1981, que na documentação encontrada, se dirigia apenas à “sociedade recifense”, como se soubesse que apenas uma parcela dessa sociedade fosse escutar esse convite.

Recordo uma crítica/conselho dirigida a mim por uma colega cineasta na época que desenvolvia o projeto que culminou nessa pesquisa: “Tu vais pesquisar aquele museu de branco? Porque tu não pesquisas artistas negros?”. Myriam Sepúlveda dos Santos apontou a distribuição de renda e educação, desigual e hierárquica como fatores iniciais para compreendermos o porquê de os museus brasileiros continuarem voltados a um público reduzido (SANTOS, 2005: MOTTA, 2009: 119). Em outras palavras, o museu ainda é um espaço utilizado pela classe média brasileira, ainda branca em nossa sociedade, por isso dos questionamentos da minha colega. Entre as fotografias encontradas nos arquivos, não encontrei negros entre a “sociedade recifense” presente naquela noite de inauguração, tampouco artistas negros apresentados expostos – com exceção de alguns artistas incluídos na categoria de “artistas populares”. Acredito que ocupar esses espaços, debate-los, é melhor caminho na desconstrução desse paradigma. Ainda somos poucos os pesquisadores negros defendendo uma dissertação sobre história da arte, dos museus de arte no Brasil.

Além de não se abrir ao grande público, percebemos que a Galeria Metropolitana de Arte do Recife, também possuía, em sua estrutura, o padrão do museu tradicional, composto por edifício, coleção e público, presente na formação dos principais museus de arte públicos brasileiros. O estudo da implantação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife propiciou ainda, entre outras coisas, a constatação de que obras ingressam o acervo em um conjunto de relações das mais variadas. Porém, com o decorrer do tempo, e já a partir da criação do acervo, novas significações são dadas pelas personagens sociais responsáveis pelos discursos, que

criam valores e acabam por ser outorgados pelo poder público e pela sociedade. Nesse percurso, as obras são carregadas de várias camadas de significados, que acrescentam e, algumas vezes, apagam as proposições individuais pensada pelos seus criadores.

A Galeria-museu surgiu numa cidade marcada pelo processo metropolitano, com momentos de deslumbramentos e fantasias sobre o seu futuro. Na Galeria Metropolitana de Arte do Recife, diversas obras artísticas, das mais distintas composições, de artistas consagrados a anônimos, foram postas em exposição. Observamos também que o órgão responsável pela implantação deste espaço e, posteriormente, pela administração, foi a Fundação de Cultura da Cidade do Recife (FCCR), criada pelo decreto-lei nº 13.535, em 1979, sancionada pelo Prefeito Gustavo Krause.

Entre os objetivos desta Fundação, podemos destacar os anseios na preservação do universo cultural e na memória nacional, o desejo em despertar, na comunidade, o gosto pela cultura local, bem como o objetivo de incentivar a produção artística e literária. Objetivos ligados à ideia preservação da memória em consonância com a visão essencialista que governo militar buscava criar. Em um tom imperativo, buscava-se uma memória única da cultura brasileira, com uma identidade nacional e de “valorização” da cultura popular, tratando-as como pluralidade sincrética e as diluindo no conceito de nação brasileira.

Essas relações, em alguns momentos, foram postas em cenas a partir da trajetória de alguns atores sociais elencados na trama como fundamentais. Dosse (2013) lembra que o acontecimento no sentido acontecimental é “sempre dirigido, de modo que aquele a quem ele ocorre está, ele próprio, implicado naquilo que lhe acontece” (2013: 97). Durante muito tempo, a historiografia considerou a intencionalidade dos atores como irrelevante e somente os fatos certificados, os comportamentos públicos eram dignos de atenção. O trabalho desenvolvido nessa dissertação foi na contramão desse pensamento fatalista, linear e teleológico do século XIX, e entre as observações postas em cena a partir da trajetória foi a aproximação dos artistas e intelectuais com o poder público.

As aproximações entre os agentes sociais e os agentes institucionais públicos ficaram evidentes na relação de compra e venda da série *Cenas da Vida Brasileira* de João Câmara Filho. Podemos recordar como o então prefeito Gustavo Krause tomou conhecimento da série: “Luiz Otávio (Secretário de Planejamento) que é um sujeito de muita densidade cultural e articulado, um cara que transitava bem em todos os setores, disse a mim ‘ó’. Quando eu vi as obras de João Câmara eu digo ‘a gente tem que comprar esse negócio’” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/17). Outro depoimento que revela esse diálogo aberto e direcionado entre os atores do poder público e os artistas foi dado por Leonardo Dantas, revelando que “João

Câmara estava sem dinheiro, estava precisando de dinheiro, [Gustavo Krause] comprou a *Cenas da Vida Brasileira*, comprou toda a coleção” (DANTAS, Depoimento, 15/09/2017).

No “instrumento particular de contrato de compra e venda celebrado entre João Câmara Filho e o Município do Recife”, assinado pelo Prefeito Gustavo Krause Gonçalves Sobrinho, pelo o pintor João Câmara Filho e pelo secretário de Planejamento e Urbanismo, Luiz Otávio de Melo Cavalcanti, nota-se uma diferença grande entre o solicitado pelo artista e o resultado final. O artista estimativa o valor do seu trabalho em Cr\$ 3.800.000,00 (três milhões e oitocentos mil cruzeiros), porém foi pago pela prefeitura Cr\$ 5.000.000,00 (cinco milhões de cruzeiros). O destaque oferecido a este artista e sua obra se entendeu ao cuidado com as obras, antes dela ganhar o salão nobre da Galeria. Amélia Couto recorda que “a segurança que a prefeitura colocou nesse acervo antes de ir para a Galeria, era uma segurança cara. Era bem protegida a obra, em termos de roubo” (COUTO, entrevista cedida em 06/06/2018).

Entre as justificativas, encontramos que essa aquisição foi considerada, pelo poder público na época como salvaguarda de um patrimônio cultural e artístico do estado de Pernambuco. Por parte do Prefeito Gustavo Krause, o gesto de aquisição das *Cenas da Vida Brasileira* era carregado de significados. Traumas, perdas, medos, circunscreviam a ação de compra. “Pernambuco tava muito traumatizado, sofreu um trauma quando foram embora daqui os santos de Abelardo Rodriguez”, reflete Gustavo Krause, e continua:

João Câmara, porque João Câmara, os nossos grandes artistas pintam em série, entendeu? E aquilo ali corria o risco de alguém, de alguém chegar e comprar aquilo, quer dizer, aquilo, como é que eu digo? É uma verdadeira série, você tem vários quadros contando uma história, cenas da vida brasileira, e são quadros que tem que ir pra um lugar público ou um instituto cultural como o de Cícero Dias que tá no Icatu (KRAUSE, Depoimento, 10/10/17).

Aqui, a gente já tem ciência que a entrada de uma obra no museu é o resultado de um reconhecimento público que dá ao artista um lugar maior no desenvolvimento dos valores cívicos. Dentro do mundo das artes, lhe confere um clima artístico que oscila entre o reconhecimento exclusivo de velhos mestres, o gosto dos mais novos e a inquietação desconfiada dos contemporâneos. Por isso, neste trabalho, essa aquisição foi analisada e debatida com afinco.

Outra trajetória que se fez importante visualizar nesta dissertação, foi a de Ariano Suassuna. Como dito, a Galeria oportunizou vários debates lidos a partir do campo da História dos Museus e do Patrimônio, entre eles, a história da arte em exposições. Para analisar a mostra inaugural da Galeria Metropolitana de Arte do Recife foi preciso dar luz ao conjunto de protagonistas por vezes esquecido. Por eles atuarem em intervalos de tempo maior, quase

subsumidos, sendo valorizados, normalmente, só os últimos envolvidos no projeto. Entre esses estava Ariano Suassuna.

De forma resumida, concluímos que a mostra inaugural da Galeria Metropolitana de Arte do Recife apresentou, sem questionar, a partir das categorias estéticas tradicionais – desenho, pinturas e esculturas – um panorama da arte pernambucana. Apreendemos que foi apresentada uma configuração abrangente do cenário artístico pernambucano: João Câmara, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Abelardo da Hora, Francisco Brennand, Wellington Virgolino, Augusto Rodrigues, Ladjane Bandeira, Maria Carmem, Joaquim do Rego Monteiro, Samico, Capiba, José Cláudio Silva, Gilvan Samico, Corbiniano Lins, Hélio Feijó, Mário Nunes, Elezzer Xavier e até Gilberto Freyre.

A exposição inaugural da Galeria Metropolitana de Arte do Recife não chocou a sociedade recifense, com a ausência dos artistas experimentais, a mostra não anunciou um novo a partir de um presente ansioso; mas sim, proporcionou o tradicional, a arte consolidada. Tal que essas obras já pertenciam a Prefeitura do Recife, adquiridas por gestões anteriores àquela que inaugura a Galeria. E entre esses prefeitos que atuaram na construção de um plano cultural e na composição de um cervo municipal, se destacou Antônio Farias, prefeito entre 1975 e 1979. Foi nesse desdobramento da trama que percebemos a necessidade de folharmos atentamente a trajetória do teatrólogo Ariano Suassuna, pois ele fora convidado para a Secretaria de Educação e Cultura Municipal, e ao ir, desenvolveu ações que reverberaram na exposição inaugurada na noite de 27 março de 1981.

Ao analisar a trajetória de Ariano, percebemos que seus anseios estéticos e culturais receberam apoio da Universidade Federal de Pernambuco e da Prefeitura do Recife. O escritor ocupou os cargos, respectivamente, de Chefe do Departamento de Extensão Cultural e Secretário de Educação e Cultura. Assim, o debate estético do Movimento Armorial fazia parte da “ordem do dia” entre muitos dos intelectuais e artistas na década de 1970. Ariano correspondia a uma vertente do que é cultura, do espetáculo cultural, da estética, e essa vertente esteve presente de diversas formas na noite de inauguração, em 27 de março de 1981.

A primeira presença, digamos, foi física. O teatrólogo foi convidado para discursar “em nome da comunidade recifense” (Diário de Pernambuco, 28/03/1981, p. A-32), antes, porém, Ariano teria sussurrado no ouvido de Krause que “a coisa mais difícil é fazer as coisas acontecerem”:

Eu me lembro que foi. Ariano Suassuna era o secretário, e eu mandei chamá-lo. Ele participou, eu me lembro dele ter dito a mim, ele disse o seguinte “a coisa mais difícil”, é até uma forma de elogiar, “é fazer as coisas acontecerem”. Para dizer assim, “olhe, eu deixei minha parte e você fez a sua!”. Quer dizer, abriu, botou para funcionar. Eu me

lembro que ele disse algo assim a mim, não sei se publicamente ou...” (KRAUSE, Depoimento, 10/10/2017).

Naquela noite Gustavo Krause estava inaugurando a Galeria Metropolitana de Arte do Recife, um projeto que foi fruto de sua gestão, tendo de frente Leonardo Dantas e a Fundação de Cultura Cidade do Recife, porém a Galeria era, para Ariano Suassuna, a continuação do seu trabalho inicial, o Centro Cultural do Recife, que seria criado no mesmo sobrado onde se inaugurava a GMAR. Os anseios estéticos e culturais do escritor e do seu Movimento Armorial ainda se fizeram sentir naquela exposição. Além do acervo de artes plásticas comprado para o município no seu período como secretário, o valor dado à cultura popular entre os intelectuais do Armorial foi refletido na exposição. Na Galeria Metropolitana de Arte do Recife, os artistas, concebidos como populares foram sempre lembrados na imprensa e no *folder* de divulgação do espaço.

No *folder*, produzido na administração de Wilton de Souza sobre a Galeria, há uma lista em ordem alfabética, onde artistas eruditos e populares aparecem juntos. Na sessão intitulada “Não deixe de ver”, aparecem os nomes de Vitalino Pereira dos Santos, Lídia de Tracunhaém, Severino de Tracunhaém, Nhô caboclo, Maria Amélia e Biu Santeiro. Esse destaque também aparece nos jornais. Um dia antes a abertura da Galeria, o *Jornal do Commercio* publicou a matéria “Galeria de Arte será inaugurada por [Marco] Maciel e [Gustavo] Krause”. Localizada na página 9, a matéria referendou a inauguração da instituição como a “mais expressiva obra da administração Krause no campo artístico”. O texto inicia destacando a presença dos políticos, Maciel e Krause, a abertura da Galeria, ao lado de outras “autoridades” política e da cultura da Região, bem como valorizando a história do edifício construído no início de século XIX. Destacamos aqui o trecho: “Ali, a partir de amanhã, estarão expostos a visitação pública, 978 peças dos mais renomados artistas da região – eruditos, populares e anônimos”. Dentro do que era considerada arte popular, a lista é grande e trazia nomes importantes da arte: Severino de Tracunhaém, os Vieiras Antônia Leão, Maria Amélia, Nuna e Maria, Zezinho de Tracunhaém, Vitalino, Zé Caboclo, Manuel Eudócio, Zé Rodrigues, Ernestina, Manoel Antônio, Ana das carrancas, Maluco Filho, Mestre Dezinho, Mestre Noza, Nhô Caboclo, Manuel de Camaragibe, entre outros (Galeria de Arte será inaugurada por [Marco] Maciel e [Gustavo] Krause. *Jornal do Commercio*, 26 de março de 1981, p. 9).

Dominique Poulot (2015) diz que os autores dos séculos passados tentaram compreender como a percepção das obras expostas poderia pesar sobre as preferências de um público, em relação às suas competências. “Tratar-se-ia de questionar sobre as maneiras de moldar o caráter, a fim de formar novos gostos, de inspirar o sentimento de emulação nobre da

cultura e de elevar os espíritos” (2015: 69). A literatura que aborda o tema da conscientização interessa aqui na medida em que nos mostra quão significativo era para os intelectuais que pensavam a cultura e a estética, como Ariano Suassuna, a presença de suas concepções de arte ocupassem as salas expositivas da Galeria, pois os museus atuam como criadores de valores estéticos e artísticos.

Voltando aquela noite de março de 1981, outro debate importante é abordado, discussão que também se fez presente nesta dissertação. Seguindo o rito de uma cerimonial inaugural, Ariano tomou a palavra depois dos chefes do executivo estadual e municipal, que destacaram “a importância da obra na vida cultural da região”, o escritor e teatrólogo frisou a valorização e o incentivo que a Galeria Metropolitana poderia trazer aos artistas.

Em nome da comunidade recifense falou o escritor e teatrólogo Ariano Suassuna, citando a valorização e o incentivo que a Galeria Metropolitana vai trazer aos nossos artistas, que há muito reivindicavam um local oficial para expor os seus trabalhos (Diário de Pernambuco, 28/03/1981, página A-32).

Mas quais artistas reivindicaram o espaço? Vimos que a criação da Galeria Metropolitana de arte do Recife preencheu um espaço importante dentro do mundo das artes plásticas pernambucanas. A necessidade de criação de uma instituição do poder público dedicado às artes e aos artistas da região remete a criação da *Sociedade de Arte Moderna do Recife* no final dos anos de 1940, quando um grupo de artista se rebelou do modelo de produção artística institucionalizado pela Escola de Belas Artes. A partir de então, vários grupos e coletivos artísticos foram criados para que os artistas pudessem se fortalecer e permanecerem atuantes. Na imprensa, a artista Ladjane Bandeira fez da página “Arte”, do *Diário da Noite* e do *Jornal do Commercio*, um instrumento da nova organização dos artistas, apresentando as dificuldades de se fazer arte no Recife e solicitando a construção de museus e galerias.

Essa constatação nos mostra também que a Galeria-museu atendeu aos apelos dos setores artísticos e intelectuais. Para tanto, bastaria que refletíssemos os meios de reivindicação: a imprensa, o espaço das letras. Também não registramos nenhum comentário quanto à compra do acervo de arte popular da Galeria Nega Fulô, “adquirido pelo Prefeito Gustavo Krause por um milhão de cruzeiros, com recursos da própria Prefeitura” (No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil. *Jornal do Commercio*, 29 de março de 1981, domingo). A configuração *em passant* que acabei dando a esta coleção e aos artistas populares, foi fruto da ausência de reverberações que esse grupo causou à época – como vimos, a arte popular ocupava um espaço de fonte de inspiração estética para os integrantes do Movimento Armorial. O destaque, como vimos, foi

dado em periódicos, no *folder* de divulgação da Galeria, mas sempre na linha da valorização da cultura popular.

A ausência de debate é vista, também, nas memórias dos entrevistados. As reflexões colocavam os artistas plásticos como os principais beneficiários da construção da Galeria. Recorda Amélia Couto em depoimento, “Porque, para nós, os demais eram mais importantes, o Vicente, o Joaquim, esse povo todo”, e o povo todo que ela se referia eram os artistas ligados à elite intelectual da cidade. O caminho percorrido pela memória da museóloga Regina Batista foi no mesmo sentido:

Mas a proposta conceitual do Museu, do espaço expográfico e do funcionamento da Galeria que fosse de fato um espelho da produção artística de Pernambuco. [...] A maioria do acervo era sem dúvida nenhuma de artes plásticas, artes visuais. Então, Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Wilton de Sousa, Wellington Virgolino, enfim, tinha muita gente boa daqui de Recife (BATISTA, Depoimento, 15/08/17).

Podemos dizer que a mostra inaugural da GMAR foi um espelho da produção artística pernambucana. Todavia, o número de peças de artes plásticas tradicionais foi um pouco menos da metade do quantitativo de peças de arte popular: o total de peças levantadas foi de 942, sendo 642 peças de arte popular e 300 de artes plásticas.

Antes de finalizar esse trabalho de dois anos e meio de muitas camadas, folheados desdobramentos de leituras, pesquisas, aplicação das teorias que aprendi e novas descobertas, gostaria de discorrer nas últimas linhas no que pese uma das metodologias aplicadas, a história oral. E aqui relembro um dos encontros, a entrevista com o ex-prefeito Gustavo Krause. Foi outubro de 2017, em sua casa, no bairro do Parnamirim, em Recife. Carismático e atencioso, solicitou que eu, Eduardo Castro, apresentasse-me primeiro, para que nos conhecêssemos e só depois eu iniciasse a entrevista – a continuação dessa história está no segundo capítulo, aqui trago um fragmento novo:

E é um campo onde você coloca pra fora suas energias, é um lugar de paz. Eu me lembro que uma vez eu estava jogando, tinha o quarto zagueiro chamado Irlu, crioulo, magão. E eu era mais novo do que ele e ele jogava mais bola do que eu, então eu estava na reserva. Aí a generosidade dele: começa o segundo tempo, quando dá uns 15, 20 minutos ele diz “Tavinho, entra aqui no meu lugar, estou cansado”. Mentira. Era um gesto. E naquele tempo ele só tinha 11 camisas. Ele tirou a dele, suado, sovaqueira, o escambal e eu botei, entrei, joguei. Um dia eu vou à Nova Descoberta ou é algum lugar, Córrego do Ouro, que eu olho debaixo de uma marquise, que eu olho eu digo “aquilo é Irlu”. Ele tinha virado alcoólatra e com ameaça de tuberculose. Ele estava dormindo, eu o acordei, “velho, o que é que está acontecendo com você?”. Me chamava de Tavinho. Aí eu disse “vamos cuidar de você”. Então, dei uma cuidada nele, mas não teve jeito, ele continuou bebendo, e depois terminou morrendo cedo. Mas o que é que eu digo, é que a experiência é humanizadora (KRAUSE, Depoimento, 10/10/17).

A história é contada quando lembrava de sua gestão e da “ordem do dia” na sua gestão: a participação. A partir da entrevista de história oral, bem como de jornais e outras fontes, busquei entender em que contexto político social foi criada a Galeria Metropolitana de Arte. Percebi que ela surge dentro de um contexto maior, de toda uma trajetória do lugar e do papel da cultura na gestão política da cidade. Com a criação da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, órgão responsável pela implantação da Galeria, o poder municipal reconhecia que a cultura não podia continuar objeto de ações esporádicas e descoordenadas e que, sobretudo, ela constituía peça tão fundamental de sua ação política tanto quanto fora sua intervenção no ordenamento urbano, nas construções de ruas e avenidas, nos aspectos mais visivelmente materiais da cidade.

O ex-prefeito Gustavo Krause possui um enorme carisma e foi necessário se afastar das armadilhas, perceber que existia ali, na minha frente, um homem que sabia do papel social que havia ocupado na cidade do Recife e gostaria de manter sua memória salva das apreciações desaprovadoras. É difícil não se envolver com seu “objeto” de pesquisa. No caso da história oral, que se fundamenta no encontro direto entre duas pessoas, o entrevistador e o entrevistado, a possibilidade do fascínio é ampla. Busquei esquivar-me desse encantamento, tomando o relato oral como um texto onde se inscrevem desejos e, em especial, reproduzem-se modelos de passados vividos e sonhados.

Inspirado por Marlène Zarader⁹³, busquei decompôr o a inauguração da Galeria Metropolitana de Arte do Recife, na noite de 27 de março de 1981, em três camadas. Primeiro levei em consideração os gestos dos atores durante o processo – por exemplo, o artista enquanto alguém que pós a conclusão de uma obra, precisa difundi-la, de encontrar um mecanismo de distribuição que a torne acessível às pessoas suscetíveis de a apreciarem. Simultaneamente, coloquei em cena a atitude fenomenológica, que consistiu em descrever o acontecimento, não só o ritual de inauguração, como o desenrolar da montagem da exposição pelos museólogos e o processo de reivindicação dos artistas, por exemplo. E finalmente, a hermenêutica, que é quando o historiador interpreta esse acontecimento. Neste caso, finalizo proferindo a Galeria Metropolitana de Arte do Recife cumpriu alguns papéis para a sociedade intelectual e artística pernambucana: ela fecha um ciclo de reivindicação, de desejo e sonho por um local público para as artes e artistas da região; expõe as intrigas e recompõe ou perpetua as redes de tensão e poder; outrossim, abre um vislumbre de novas possibilidades, novos diálogos, parcerias e,

⁹³ Cf. (DOSSE, 2015, p. 105).

também, novas disputas e insatisfações. Um novo local para novas experiências, pois a experiência é humanizadora.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Fontes orais: História dentro da História.** In PINSKY, Carla Bassanezi (org.) 3. Ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.
- AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1030-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil.** 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003. Junho 1983, São Paulo.
- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte.** Ed. Comemorativa 25 anos. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BERNARDES, Denis. **Recife, o caranguejo e o viaduto.** Ed. 2. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. 2 ed. Ver. E ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica.** Traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unespe, 2017.
- CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas.** RUBIM, Antônio Albino Canelas (Org.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.
- CÂMARA, João. **João Câmara: 18.250 dias.** São Paulo: J. J. Carol, 2010. Edição bilíngue: português/Inglês. 336 págs. 249 ilustr.
- CASTRO, Eduardo. **Cenas da Vida Brasileira no Recife: A Trajetória de um Artista e uma Obra.** In: XI Encontro Estadual Anpuh-PE 2016. Democracia e Diversidade: Produção e Socialização do Conhecimento Histórico, 2017, Recife-PE. Anais do Encontro Democracia e Diversidade: produção e socialização do conhecimento histórico: XI Encontro Estadual de História da ANPUH de Pernambuco. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2017. v. 1. p. 674-687.
- _____. **Cenas Visuais E Escritas De Si. João Câmara Filho: Entre A Memória E A Investigação Historiográfica (1962-1981).** Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, 2016.
- _____. **Uma Galeria Museu: A Galeria Metropolitana de Arte do Recife (1981) e a composição de um acervo.** In: XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia, 2017, Brasília. Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia. Brasília: Prefixo Editorial: 98711, 2017. v. 1. p. xx-xx.

CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize. **Histórias da Arte em Exposições**: Modos de ver e exibir no Brasil: Rio Book's / Fapesp. 1ª. Edição 2016.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 2006.

_____. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CHIARELLI, Tadeu. A Estranheza de João Câmara. In CÂMARA, João. **João Câmara**: Trilogia. Vol 1. São Paulo: Kakano Editora, 2003.

COUCEIRO, Sylvia Costa. **Arte de Viver a Cidade**: Conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920. Recife: Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **HISTÓRIA E IMAGEM**: JOÃO CÂMARA E A ERA VARGAS. Revista de História e Estudos Culturais Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2005 Vol. 2 Ano II nº 1.

CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins (orgs.). **História das exposições**. Casos exemplares. São Paulo: EDUC, 2016.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos**: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura. São Paulo: Alameda, 2011.

_____. **Regional como opção, regional como prisão**: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. Tese do PPGA da FFLCH da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2013.

DINIZ, Clarissa (Org.). **Crachá**: aspectos da legitimação artística (Recife-Olinda 1970-2000). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento**: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix. [Tradução de Constancia Morel]. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

DURAND, José Carlos. **Política Cultural e Economia da Cultura**. Cotia, SO: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

FERRAZ, Leidson. **Teatro Para Crianças no Recife** – 60 anos de história no século XX. Recife: Ed. do Autor, 2013. Disponível em: <<http://www.teatrosantaisabel.com.br/Downloads/cbtij-revista-teatro-para-criancas-no-recife-anos-1980.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lúcia de Almeida Neves. **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX (O Brasil Republicano; v. 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc-Iphan, 2005.

FREIRE, Artur. 190 Do Corpo à Terra: exposição-limite. CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize. **Histórias da Arte em Exposições**: Modos de ver e exibir no Brasil: Rio Book's / Fapesp. 1ª. Edição 2016.

FREIRE, Cristina. 1974 A rede em exposição: Walter Zanini e o MAC USP. CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize. **Histórias da Arte em Exposições**: Modos de ver e exibir no Brasil: Rio Book's / Fapesp. 1ª. Edição 2016.

IBRAM. **Subsídios para elaboração de planos museológicos**. Brasília: Instituto Brasileiros de Museus – Ministério da Cultura, Governo Federal, 2016.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução: Tereza Bulhões Carvalho Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LIMA, Joana D'Arc de Sousa. **Cartografia das artes plásticas no Recife dos anos 1980**. Recife: Ed Universitária da UFPE, 2014.

_____. **Trajetoária artística e política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil: 1968-1971**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Humanas e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Araraquara/SP, 2000.

_____. Um Museu de Arte Moderna na Contra Mão da Utopia Modernista: Arquivo/Acervos em disputas. In MONITA, Rebeka (Org.). **Fotografia**: discussões e discursos no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Recife: Bureau de Cultura e Turismo, 2015.

LOPES, Almerinda da Silva. **João Câmara, o revelador de paradoxos políticos e sociais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem o Moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In **Revista Projeto História** (Puc-São Paulo). Trabalhos de memória. Número 17. Novembro 98. pp. 63-201.

- LUNA, Allan Cavalcante. **O discreto charme da democracia**: os movimentos de bairro e o festim da participação popular nas periferias do Recife (1979-1988). Dissertação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2014.
- MACHADO, Fernanda Tozzo. **Os museus de arte no Brasil moderno**: os acervos a formação e a preservação. Dissertação – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2009.
- MELO, Mário Lacerda de. **Metropolização e subdesenvolvimento**: o caso do Recife. Recife: UFPE – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Ciências Geográficas, 1978.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. **A exposição Museológica**: Reflexões sobre Pontos Críticos na Prática Contemporânea. *Ciência em Museus* (1992), nº 4, 103-127.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. **Memória, metodologia, memória**. 1. Ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2010.
- MORAIS, Frederico. Cenas da Vida Brasileira, 2003: Flashbacks. In CÂMARA, João. **João Câmara**: Trilogia. Vol 1. São Paulo: Kakano Editora, 2003.
- MOTTA, Renata Viera da. **Museu e cidade**: o impasse dos MACs. Tese (Doutorado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP. São Paulo, 2009.
- NASCIMENTO, Luís Domingues. Intervenções urbanas na cidade do Recife: uma igreja no meio do caminho de uma avenida. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais - RBHCS** Vol. 7 Nº 13, Julho de 2015
- PAZ, Raissa Alves Colaço. **Preocupações artísticas**: o caso do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Campinas, SP: Dissertação- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.
- PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, edição digital, 2013.
- POINSOT, Jean-Marc. A exposição como máquina interpretativa. CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize. **Histórias da Arte em Exposições**: Modos de ver e exibir no Brasil: Rio Book's / Fapesp. 1ª. Edição 2016.
- POULOT, Dominique. O Patrimônio na França: uma geração de história (1980-2010). CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte; RUOSO, Carolina (Org.). **Museus e patrimônio**: experiências e devires. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2015.
- REZENDE, Antônio Paulo Rezende. **Desencantos Modernos**: histórias da cidade do Recife na década de vinte. Recife: FUNDARPE, 1997.

_____. **Ruídos do efêmero:** história de dentro e de fora. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lúcia de Almeida Neves. **O tempo da ditadura:** regime militar e movimentos sociais em fins do século XX (O Brasil Republicano; v. 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo.** Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, edição digital, 2012

RUOSO, Carolina. **Casa de Marimbondos:** Nove tempos para nove atlas. História de um museu de arte no Brasil (1961-2011). Tese apresentada à Escola Doutoral em História da Arte da Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016.

_____. **O Museu do Ceará e a linguagem poética das coisas (1971-1990).** Fortaleza: Museu do Ceará: Secult, 2009.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da Ditadura Militar e o Processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). O Brasil Republicano **O tempo da ditadura:** regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SILVA, Josefa Juany Leda Nunes da. **Entre Enquadramentos e Rupturas:** Um olhar sobre o Campo artístico em Pernambuco (1948-1959). Recife: dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação e História da Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

SILVA, Rita Gama. **A cultura popular no Museu do Folclore Edison Carneiro.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012 (Circuitos da cultura popular, v.3, Org. da série Maria Laura Cavalcanti).

SILVA, Tathiana Nunes de Souza e. **A crítica de arte e a exposição das diferenças:** o efeito da crítica jornalística no processo social de legitimação da produção artística de João Câmara Filho. Recife: Dissertação- Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação Social, 2006.

SIRINELLI, François. Os intelectuais. In. REMOND, René. **Por uma história política.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SOUSA, Laura Alves. **O atelier coletivo em espaços e trajetórias.** Recife: dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

SOUZA E SILVA, Thatianna Nunes de. **A Crítica de Arte e A Exposição das Diferenças:** O efeito da crítica Jornalística no processo social da legitimação da produção artística de João

Câmara Filho. Recife: dissertação apresentada Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha:** presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964). Recife: Ed Universitário da UFPE, 2007.

VERAS, Dimas Brasileiro. **Palácios cariados:** a elite universitária e a ditadura militar - o caso da Universidade Federal de Pernambuco (1964-1975). Tese (Doutorado em História). UFPE, 2018.

VICENTE, Andréia Farah. **A “morte” da pintura em questão:** a obra de João Câmara e Siron Franco nas décadas de 1960/1970. Universidade Estadual de Campinas, Campinas: Instituto de Artes, 2009.

Catálogos

DINIZ, Clarissa (Org.). **Catálogo Pernambuco Experimental.** Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio- Instituto Odeon, 2014.

LATORRACA, Giancarlo (Curador) **Maneiras de expor:** Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. Museu da Casa Brasileira, 2014.

Marcelo Campos (Curador). **Ateliês pernambucanos 1964-1982.** Recife: Associação de amigos do Museu do Estado de Pernambuco, Museu do Estado de Pernambuco, 2016.

Wilton Souza. **Ateliê Pernambuco:** Homenagem a Bajado e acervo Mamam. Recife: Museu de arte Moderna Aloísio Magalhães, Suvnil, Hospital Santa Joana, Prefeitura da Cidade do Recife, 2000.

Depoimentos

Regina BATISTA. **Depoimento** colhido em 28 de agosto de 2017.

Leonardo DANTAS. **Depoimento** colhido em 15 de setembro de 2017.

Wilton de SOUZA. **Depoimento** colhido em 04 outubro 2017

Gustavo KRAUSE. **Depoimento** colhido em 10 de outubro de 2017.

Amélia COUTO. **Depoimento** colhido em 06 junho de 2018.

Documentos

Lei nº 13.535 de 1979 - Autoriza o poder executivo a instituir a Fundação de Cultura Cidade do Recife (Online- Site leis municipais).

Lei nº 13.957 de 1979 - Estabelece a obrigatoriedade de obra de arte nas edificações que especifica (Online- Site leis municipais).

Lei nº 14.239 de 1979 - Institui normas gerais de proteção a sítios, conjuntos antigos, ruínas e edifícios isolados, cujas expressões arquitetônicas ou históricas eram consideradas de real significado para o patrimônio cultural da cidade do Recife (Online- Site leis municipais).

Folder com a listagem do acervo da Galeria Metropolitana de Arte do Recife (Arquivo Mamam).

Ofício Secretaria de Planejamento e Urbanismo nº 120/79 GAB (Arquivo Institucional Museu do Homem do Nordeste).

Carta datilografada de João Câmara para o Secretário de Planejamento da Prefeitura da Cidade do Recife, em resposta ao Ofício nº 120/79GAB (Arquivo Institucional Museu do Homem do Nordeste).

Ofício da Secretaria de Planejamento e Urbanismo nº 310/79-GAB (Arquivo Institucional Museu do Homem do Nordeste).

Projeto Museológico e Museográfico de Instalação da Galeria Metropolitana de Arte do Recife (Arquivo Institucional Museu do Homem do Nordeste).

Relatório do Projeto Museológico e Museográfico de Instalação da Galeria Metropolitana de Artes (Arquivo Institucional Museu do Homem do Nordeste).

Periódicos

As obras do Ginásio da Imbiribeira continuam em ritmo acelerado. **Diário de Pernambuco**. 23 de setembro de 1970, 2º caderno p. 3.

Diário de Pernambuco, 8 de novembro de 1970, 1º caderno, p. 16.

A inauguração da Avenida Dantas Barreto **Diário de Pernambuco**. 29 de setembro de 1973, capa.

Sobrado da Prefeitura é o novo Centro de Cultura. **Diário de Pernambuco**. 14 de setembro de 1975, terceiro caderno, página 5.

MEC autoriza verba para centro na Rua da Aurora. **Diário de Pernambuco**. 06 de março de 1976, segundo caderno, página 9.

Teatro Apolo pede uma chance para levar cultura ao povo. **Diário de Pernambuco**. 08 de outubro de 1978, p. A-9.

Diário de Pernambuco. 02 de outubro de 1973, 1º Caderno, p. 5.

Galeria Metropolitana vai valorizar o artista. **Jornal do Commercio**. 13 de janeiro de 1981, p. 9.

O que Krause já realizou. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, capa.

A volta por cima. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 1.

Um por todos': quase uma obra a cada dois dias. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 2.

Do nada, surgiram 2700 novos empregos. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 3.

Escadarias, muros de arrimo e canaletas. O morro se protege. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 4.

Aprenda como ser um entre todos... e gerar o espírito de solidariedade. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 5.

Quando se quer, é fácil administrar uma cidade. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 6.

Os [ônibus] elétricos vão voltar. Serão 120, apesar de tudo. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 7.

Nos barracões, o povo discute. E, se discute, a vida melhora. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 8.

Corredores de transporte e vias alimentadoras- Nunca se pavimentou tanto, em tantos bairros e com investimentos tão maciços. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 9.

Estamos sendo mais justos? **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 10.

Arte hoje numa moldura do passado. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 11.

Programa de preservação de sítios históricos. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 12.

Quem disse que o povo não gosta de arte. **Diário de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 13.

21 quilômetros interligando 10 bairros. **Diario de Pernambuco**. 21 de março de 1981, tablóide especial, p 14.

Galeria de Arte será inaugurada por Maciel e Krause. **Jornal do Commercio**. 26 de março de 1981, p. 9.

Galeria do Recife inaugurada hoje. **Diario de Pernambuco**. 27 de março de 1981, p. B-5.

Roberto Magalhães inaugura Galeria. **Diario de Pernambuco**. 28 de março de 1981, p. A-32.

Prefeitura abre a Galeria de Arte. **Jornal do Commercio**. 27 de março de 1981, p. 9.

No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil. **Jornal do Commercio**. 29 de março de 1981, p. 25.

No Recife, a 3ª maior galeria do Brasil. **Diario de Pernambuco**. 29 de março de 1981.

Inauguração da Galeria Metropolitana de Arte: Uma gaffe do Sr. Prefeito. **Diario de Pernambuco**. 31 de março de 1981.